
नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)



महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com



निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत मराठी अभ्यास परिषद, पुणे ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या भाषा आणि जीवन ह्या नियतकालिकाच्या (त्रैमासिक) अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून मराठी अभ्यास परिषदेद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

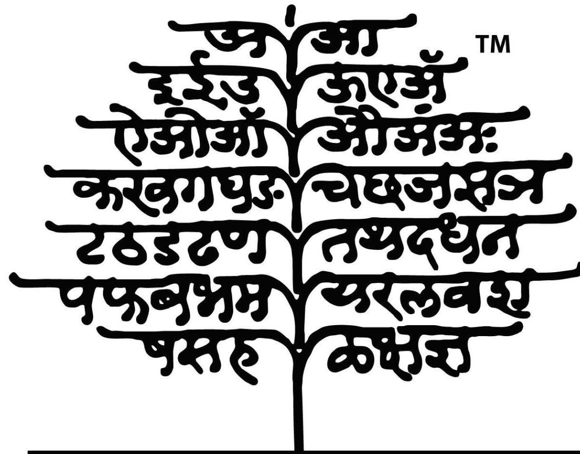
या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व मराठी अभ्यास परिषद, पुणे यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.
वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व मराठी अभ्यास परिषद, पुणे यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.

सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.

अनुक्रमणिका



मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत



मराठी अभ्यास परिषद पत्रिका

भाषा आणि जीवन

वर्ष ६ : अंक ४ : दिवाळी १९८८

अनुक्रम

प्रकाशन : त्रैमासिक (जानेवारी, एप्रिल, जुलै, ऑक्टोबर)

संपादन-समिती : अशोक रा. केळकर (प्रमुख), कल्याण काळे, अंजली सोमण, द. दि. पुंडे, प्र. ना. परांजपे, मॅक्सीन बर्न्सन

संपादकीय संपर्क व परीक्षणार्थ पुस्तके : ए–२ परिमल, १२३९–ए आपटे रस्ता, पुणे ४११ ००४ (दूरध्वनी ५२००९)

व्यवस्थापकीय संपर्क व पैशाचा भरणा : वरीलप्रमाणे.

पत्रिकेची वर्गणी, परिषदेची वर्गणी, जाहिरातीचे दर : आवरणपृष्ठ तीन पहा.

सूचना : पत्रिकेत प्रसिद्ध होणाऱ्या लेखकांच्या मतांशी संपादक किंवा परिषद सहमत असतीलच असे नाही.

या अंकाच्या मुद्रणासाठी महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळाचे अंशतः अनुदान मिळालेले आहे.

पत्त्यामधील बदलाची नोंद घ्यावी.

संपादक : अशोक रा. केळकर / **प्रकाशक व मुद्रक :** मराठी अभ्यास परिषदेसाठी प्र. ना. परांजपे / **मुद्रणस्थळ :** संजीव मुद्रणालय, ४६९ सदाशिव पेठ, पुणे ४११ ०३०

अनुक्रमणिका

शब्द कुसुमाग्रजांचा

यंदाचा ज्ञानपीठ पुरस्कार मराठीतील नामवंत कवी, नाटककार, व ललितलेखक आदरणीय श्री. कुसुमाग्रज (वि. वा. शिरवाडकर) यांना प्राप्त झाला आहे. **भाषा आणि जीवन**च्या वतीने आणि मराठी विकास परिषदेच्या वतीने आम्ही त्यांचे मनःपूर्वक अभिनंदन करतो.

वि. स. खांडेकरांनंतर तब्बल १४ वर्षांनी मराठीकडे आलेला हा पुरस्कार कुसुमाग्रजांना मिळाला याचा आनंद समग्र मराठी मनात सर्वदूर पसरलेला आहे. हा आनंद होण्याची अनेकांची कारणे वेगवेगळी आहेत. कोणाला हा मराठी कवीचा व मराठी कवितेचा सन्मान वाटत असणार, तर कोणाला तो मराठी नाटक व मराठी रंगभूमी यांचा गौरव वाटत असणार. काहीजणांना हा पुरस्कार म्हणजे मराठी साहित्याने जपलेल्या मानवतावादी मूल्यांचा सत्कार वाटत असणार तर आणखी काहीजणांना सामाजिक जाणीव जपणाऱ्या साहित्याची कदर केल्यासारखे वाटत असणार. कुसुमाग्रजांना जवळून किंवा दूरून ओळखणाऱ्यांना हा ज्ञानपीठ पुरस्कार एका सुजन, निर्मम वृत्तीच्या कलावंताचा झालेला यथायोग्य सत्कार वाटत असणार. **भाषा आणि जीवन**च्या वतीने कुसुमाग्रजांचे अभिनंदन करताना आमच्या मनात या साऱ्या भावना आहेतच, पण आणखीही एक भावना आहे. ती म्हणजे या पुरस्काराने एका कलावंताचा जसा सत्कार होतो आहे, तसाच मराठी भाषेची प्रतिष्ठा आणि अस्मिता जपू इच्छिणाऱ्या, त्या दृष्टीने चिंतन-लेखन करणाऱ्या, प्रसंगी तत्संबंधीच्या चळवळीत सक्रिय सहभागी होणाऱ्या एका जागरूक कलावंत–नागरिकाचा हा सत्कार होतो आहे.

भाषा आणि जीवनच्या अगदी पहिल्याच अंकात आम्ही "वि. वा. शिरवाडकरांचा भाषाविचार" हा लेख प्रसिद्ध केला होता. त्या लेखातल्या अगदी पहिल्याच परिच्छेदातल्या खालील मजकुराकडे मुद्दाम लक्ष वेधावेसे वाटते.

"कुसुमाग्रज तथा वि. वा. शिरवाडकर यांनी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षीय व्यासपीठावरून तसेच अन्य संमेलने व परिषदांतून मराठी भाषेसंबंधी काही विचार मांडलेले आहेत. तथापि शिरवाडकर यांनी हे जे विचार मांडले आहेत ते केवळ एक साहित्यिक या नात्याने नव्हे तर लोकशाहीवर निष्ठा असणारा एक दक्ष नागरिक म्हणून. आपल्या आजूबाजूस, समाजात, राष्ट्रात घडणाऱ्या घटनांना स्वतःचा विचारशुद्ध प्रतिसाद देणारे एक सामाजिक मन शिरवाडकरांकडे आहे. त्यांचा भाषाविचार एका सामाजिक चिंतनातून साकारलेला आहे. शिरवाडकरांच्या सामाजिक मनाचा प्रतिसाद म्हणजे केवळ भावनाप्रक्षोभातून उद्‌भवलेली प्रासंगिक प्रतिक्रिया नसते, तर त्यात एक निरामय समाज-

धारणेची दृष्टी व विचारधारा असते; ही गोष्ट त्यांच्या ललित वाङ्मयातून जशी जाणवते तशीच ती त्यांनी व्यक्त केलेल्या भाषाविचारातूनही आपल्या लक्षात येते. शिरवाडकरांनी 'अंग्रेजी हटाओ' आंदोलनाचा केलेला पुरस्कार, केवळ केंद्रशासनाची भाषा म्हणून केलेली हिंदी भाषेची शिफारस आणि सामाजिक लोकशाही रुजविण्याचे अपरिहार्य साधन म्हणून प्रांतासाठी धरलेला प्रांतभाषेचा आग्रह (उदा० महाराष्ट्रासाठी मराठीचा आग्रह) यांमध्ये केवळ त्यांच्या व्यक्तिगत आवडीनिवडीवर आधारलेल्या मतांचा भाग नसून एक लोकशाहीप्रधान विकसनशील राष्ट्र डोळ्यासमोर ठेवून केलेले एक समाजवैज्ञानिक चिंतनच आहे. वेगवेगळ्या ठिकाणी वेगवेगळ्या संदर्भात शिरवाडकरांनी इंग्रजी, हिंदी व मराठी भाषांविषयी जे विचार मांडलेले आहेत, ते विकासोन्मुख भारतीय लोकशाही केंद्रस्थानी ठेवूनच. या तिन्ही भाषांबद्दल बोलताना ते भाषा आणि समाज यांचे परस्परसंबंध तपासतात, नाते लक्षात घेतात आणि सामाजिक मूल्यनिकषांवरच भर देताना दिसतात."
(भाषा आणि जीवन १:१, जुलै १९८३, पृ. १२–१४)

एक सर्जनशील साहित्यिक म्हणून नव्हे, तर एक दक्ष नागरिक म्हणून शिरवाडकरांनी भाषेचा, विशेषतः मराठी भाषेचा विचार केलेला आहे. आपला विचार केवळ लेखांतून न मांडता, त्याला कृतिशीलतेची जोड देण्याचाही त्यांचा प्रयत्न असतो, हे संयुक्त महाराष्ट्रविषयक आंदोलनात त्यांनी भाग घेतला होता, या घटनेवरून लक्षात यावे. म्हणूनच ज्ञानपीठ पुरस्काराच्या निमित्ताने त्यांना अभिवादन करण्याची संधी आम्ही घेत आहोत.

चांगला कलावंत हा चांगला भाषाशास्त्रज्ञ असतो, असे म्हणता येते. कारण भाषेचीच सर्व शक्तिस्थाने तो समजून उमजून उपयोजित असतो आणि आपली कलाकृती तिच्या सर्व सत्त्वानिशी रसिकापर्यंत पोचवीत असतो. शिरवाडकरही या विधानाला अपवाद नाहीत, असे दिसते. त्यांनी कळत नकळत आपल्या साहित्यकृतींतून भाषेचा विशेषतः 'शब्द' या माध्यमाचा विचार अभिव्यक्त केल्याचे दिसते. कुसुमाग्रजांनी आपल्या कवितेमध्ये शब्द-संकल्पनेचा मागोवा कसा घेतला आहे हे पाहणे कुतूहलजनक ठरेल.

कुसुमाग्रजांनी आपल्या कवितेमध्ये अनेकदा 'शब्दा'चे चिंतन केलेले आढळते. संतश्रेष्ठ तुकाराम महाराजांप्रमाणे त्यांनाही "शब्दचि आमुच्या जीवीचे जीवन।" हे जाणवलेले आहे. आपली ही जाणीवदेखील त्यांनी तुकारामांच्याच रचनेचा आधार घेऊन व्यक्त केली आहे ते म्हणतात :—

आम्हा घरी आहे
शब्दांचेच धन—
(खंत नाही त्याची
जाणवते पण--)
शब्द देता घेता





झाले आहे आता
शब्दाचेच मन.

कुसुमाग्रजांचे मन हे असे शब्दांचेच झाल्यामुळे ते साहजिकच शब्दांच्या अमाप राशी घासून बसतात; त्यांना जखम होताच ते शब्दांपाशीच धावत जातात. पण ही स्थिती कुसुमाग्रजांना आवडणारी-मानवणारी नाही हे त्यांनी –

शब्दच झाले मालक आता सर्व जिण्याचे
जनावराने काबिज केला हा दरवेशी

अशा स्वरूपात सांगितले आहे. येथेही भाषाविचारातील एक महत्त्वाचे अंतःसूत्रच सांगितले गेले आहे. शब्द हे अखेरतः साधन होत. त्यांनीच जर साध्याचे महत्त्व पटकावले तर जीवनव्यवहार कठीणच होणार हे उघड आहे. शब्द हे साधन असताना त्यांनाच जर साध्याचे महत्त्व आले तर अपेक्षित संवाद दुरावेल, होणारच नाही. अक्षरांना अर्थाचा मेळ राहाणार नाही आणि मग असा संवाद म्हणजे —

काळोखाच्या माळावर
चाले ठिणग्यांचा खेळ

अशी स्थिती होईल. म्हणूनच आपल्या कवितेतील शब्दांनी असे "निरर्थकाच्या रंग-महाली" जाऊन "पदर धुक्याचे" धरू नयेत अशी विनंती ते शब्दांना करतात.

शब्दाशब्दांच्या घटांतून कवीचा भाव ओसंडत असतो ("सैगल", विशाखा), शब्दांआडून कवीचे अंतःकरणच दिसत असते ("बायरन", विशाखा), कारण शब्द हे "जीवनाची अपत्ये" होत ("मौन", स्वगत) अशी कुसुमाग्रजांची सततची धारणा आहे. त्यामुळे आपल्या कवितेतून आपली जीवनसरिता वाहते आहे, असे म्हणताना ते दिसतात. मात्र त्यांची ही जीवनसरिता आत्ममग्न नसून अखंडितपणे "समुद्राकरिता" म्हणजेच जनांच्या समुद्राकरिता वाट शोधणारी आहे ("समिधा", विशाखा). याचा अर्थ इतकाच की शब्दांच्या माध्यमातून, शब्दांच्या सर्व शक्ती उप-योजून कुसुमाग्रजांचे मन जनसामान्यांशी, 'सामाजिकां'शी संवाद प्रस्थापित करताना दिसते. अगदी अलीकडच्या त्यांच्या कवितेतूनही वेगळ्या रीतीने हेच प्रकट होताना दिसते. ते म्हणतात--

तुम्ही जेव्हा
माझ्या कवितेशी बोलता
तेव्हा माझ्याशी बोलू नका,
कारण माझ्या कवितेत
मी असेन बराचसा...

सारांश कुसुमाग्रजांचे वाङ्मयीन व्यक्तित्व आणि त्यांचे लौकिक व्यक्तित्व यांमध्ये एक अद्वैत आहे आणि विरळपणे आढळणारे हे अद्वैत मोठे विलोभनीय आहे.

दत्तात्रय पुंडे

नाव

कुसुमाग्रज

हा माझा सोबती
त्याचं नाव चंदू
हा माझा भाऊ
त्याचं नाव बिंदू
ही माझी ताई
तिचं नाव जाई
ही माझी आई
तिला नावच नाही.

पूर्वप्रसिद्धी : श्रावण, परचुरे प्रकाशन, मुंबई, १९८५.

कानी पडलेला संवाद

एका घरी एक कुत्र्याचं पिल्लू मोठ्या कौतुकानं आणलं होतं. घरातल्या दोन लहान मुलांना तर ते पिल्लू म्हणजे जीव की प्राण झालं होतं. पण त्या पिल्लाचं रात्रंदिवस केकाटणं, त्याचं खाणं-पिणं, अंथरूण–पांघरूण, त्याची शू–शी याला कंटाळून मुलांच्या वडलांनी मुलं शाळेत असतानाच ते पिलू दूरवर सोडून दिलं. घरी आल्यावर मुलांना ते समजताच त्यांनी आकांत केला. समजूत पटेना, तेव्हा वडिलांनी प्रश्न केला,

"काय रे, कुत्रं गेलं तर इतके रडता, मी गेल्यावर रडाल का ?"

यावर क्षणार्धात एकानं सांगितलं,

"तुम्ही असेच तडकाफडकी गेलात तर रडू !"

आजच्या मुलानं दिलेलं हे उत्तर 'काल'च्या मुलानं दिलं असतं किंवा नाही ?

माधव वझे, बाल–रंगभूमी, समावेश : रङ्गनायक : अरविंद देशपांडे स्मृतिग्रंथ, मुंबई : आविष्कार प्रकाशन, १९८८, पृ. २२२.

चित्रपट आणि नाट्यकला : दोन संज्ञापनमाध्यमे

अनिल झणकर

लेखांक १ मध्ये (चित्रपट आणि इतर कला : तुलनात्मक विचार, **भाषा आणि जीवन** ६ : २ उन्हाळा १९८८) चित्रपट आणि नाट्यकला यांचा थोडासा विचार आलेला आहे. त्याचा सारांश असा : नाट्यकलेचा उल्लेख करताना रंगमंचावरील नाटक (प्रोसीनियम थिएटर), लोकनाट्य, पथनाट्य, परिसरनाट्य अशांसारखी नाट्य-कलेची सर्व रूपे अभिप्रेत आहेत. नाट्यकला ही माणसा-माणसांच्यांतल्या जिवंत संज्ञा-पनावर आधारलेली दृक्‌श्राव्य आणि स्थलकालसापेक्ष कला आहे. चित्रपट ही देखील दृक्‌श्राव्य आणि स्थलकाल सापेक्ष कला आहे. अभिनेते, प्रसंग, नाट्यमयता, स्थलकाल-संक्रमण कथावस्तू, नेपथ्य, प्रकाशयोजना, पार्श्वसंगीत, वेषभूषा या सर्व घटकांचा वापर या दोनही कलांमधे होतो. वरकरणी पाहता या एकमेकांना सदृश वाटणाऱ्या कला आहेत. परंतु संज्ञापनमाध्यमं आणि कलामाध्यमं म्हणून या दोन कलांमधे काही मूलभूत फरक आहेत. या लेखात चित्रपट आणि नाट्यकलेचा संज्ञापनमाध्यमं म्हणून तौलनिक विचार केलेला आहे. चित्रपटांच्या आणि नाटकांच्या संज्ञापनाची रचना समजावून घेण्यापूर्वी, त्यांच्या निर्मिति–प्रक्रिया समजावून घेणं जरूरीचं आहे. (कलामाध्यमं म्हणून या दोन कलांची तुलना याच्या पुढल्या लेखात करायची आहे.)

१

नाटकाची निर्मिति–प्रक्रिया : रंगमंचावर उभा राहणारा नाटकाचा डोलारा हा लेखकाच्या संहितेवर आधारलेला असतो. लेखक जेव्हा नाटकाची संहिता लिहून हाता-वेगळी करतो, तेव्हा त्याने एका साहित्यिक कलाविष्काराला जन्म दिलेला असतो. या संहितेचं रूपांतर नाटकाच्या प्रयोगात करण्यासाठी दिग्दर्शक हा प्राणी अपरिहार्य असतो. लेखकाच्या संहितेवर संस्कार करत–करत तो त्या संहितेतून नाटक उभं करतो. म्हणजेच लिखित भाषेपासून सुरुवात करून एका स्थलकालबद्ध अशा दृक्‌श्राव्य अनुभवाची रचना करतो. ही अनेक टप्प्यांनी होणारी प्रक्रिया आपल्याला थोडक्यात वर्णन करता येईल.

प्रथम भूमिकांसाठी पात्रांची निवड होते. मग त्यांना संहिता वाचायला दिली जाते. नटमंडळी संवाद पाठ करून दिग्दर्शकाच्या मार्गदर्शनाखाली वाचिक अभिनयाचा सराव

करू लागतात. या वेळेपासून नटांच्या मनात लेखकाच्या भाषेतल्या आशयाच्या सूक्ष्म छटा मुरायला लागतात. ज्या माणसाची भूमिका करायची, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाशी सखोल परिचय होत राहतो. पुढच्या टप्प्यात प्रत्यक्ष रंगमंचाची प्रयोगक्षम जागा कल्पून, काही किमान आवश्यक वस्तूंसह (उदा०, खुर्च्या, टेबलं, इ०,) नट, नाटक अक्षरशः 'उभं' करू लागतात. कुठला संवाद रंगमंचावर कुठं म्हणायचा, कितीसा जोर कुठल्या शब्दांवर देऊन म्हणायचा, त्यावेळी शरीराची ठेवण–हालचाल काय करायची, बरोबरच्या नटांना नेमका काय प्रतिसाद द्यायचा... या सर्व गोष्टींमधे दिग्दर्शकाच्या देखरेखीखाली सुसूत्रता येऊ लागते. या सुयोजित हालचालींचा आराखडा (choreography) जेव्हा तयार होतो, तेव्हा प्रयोगाचा कणा निर्माण झाला, असं म्हणता येतं. आता नेपथ्याबाबत, प्रकाशयोजनेबाबत काही निश्चित निर्णय घेता येतात, योजना आखता येतात. इतके दिवस नटांचा सराव पाहत, त्यावर आपल्या दृष्टिकोणातून विचार करणाऱ्या तंत्रज्ञांचं काम आता सुरू होतं. यथावकाश वेषभूषा, रंगभूषा, नेपथ्य, प्रकाशयोजना, ध्वनियोजना यांनी परिपूर्ण असा प्रयोगाआधीचा प्रयोग म्हणजे 'रंगीत तालीम' केली जाते. आता उरतो, तो प्रत्यक्ष प्रेक्षकांपुढचा प्रयोग.

हा नाट्य–निर्मितीचा अनुक्रम संहितेला अनुसरून असतो. म्हणजे नाटक उभं राहतं, ते संहितेच्या पहिल्या पानापासून सरावाला सुरुवात करून शेवटपर्यंत सलगपणे काम करण्यातून. (अगदीच क्वचित एखाद्या नाटकाचा दुसरा अंक आधी बसवल्याचं ऐकिवात येतं, पण अशी उदाहरणं ही केवळ अपवाद असतात.) पण सर्वच नाटकं ही लिखित संहिता हातात घेऊन बसवली जातात, असं नाही. भारतात बादल सरकारांसारखे 'तिसऱ्या रंगभूमी'ची कल्पना मांडणारे कलावंत काही वेळा अत्यंत वेगळ्या पद्धतीनं प्रयोग बसवतात. (इंग्रजी सत्तेच्या अमलात युरोपातून आयात झालेलं आणि आता भारतातल्या नागर संस्कृतीत रुजलेलं जे प्रोसीनियम थिएटर, ती झाली पहिली रंगभूमी. खेड्यापाड्यांमधून, छोट्या गावांमधून परंपरेने चालत आलेल्या लोकनाट्यविधा ही झाली दुसरी रंगभूमी. या दोनही नाट्यसंस्कृतीचे आपापले म्हणून काही गुण आहेत, तसेच दोषही. या दोनही प्रकारांत उच्चनीच असा भाव न करता, त्यांचा समन्वय साधून किंवा साधण्याचा प्रयत्न करीत असताना जी नवीन नाटकं निर्माण होतील, ती स्वतःसाठी 'तिसरी रंगभूमी' निर्माण करतील– अशा प्रकारे थोडक्यात बादल सरकार यांची ही कल्पना मांडता येईल.) सुमारे दहा-बारा वर्षांपूर्वी त्यांच्या 'शताब्दी' या नाट्यसंस्थेने 'बासी खबर' (शिळी बातमी) हे नाटक सादर केलं. या नाटकाच्या निर्मितीला सुरुवात झाली, ती लिखित संहितेपासून नव्हे, तर वर्तमानपत्रांतल्या बातम्यांच्या कात्रणांपासून. नाटकात काम करणाऱ्या सर्वांनी एकत्र बसून ही कात्रणं म्हणजे यांच्यांतला आशय संकलित केला. त्यांतली विषयसूत्रं घेऊन कार्यशाळेच्या (theatre workshop) चौकटीत, उत्स्फूर्त नाट्याविष्कार या तंत्राचा अवलंब करून वेगवेगळे प्रसंग सामूहिक

निर्मितीच्या स्वरूपात सादर केले. सतत सराव करून हे प्रसंग एका अनुक्रमात बांधले. त्याची एक सुविहित नाट्यरचना तयार केली. इथं कोण्या एका लेखकाच्या सर्जनशील-तेचा परिपाक म्हणून संहिता निर्माण न होता, ती नटांच्या शारीरिक, मानसिक आणि बौद्धिक जबाबदारीतून निर्माण झाली आणि रोजच्या सरावातून घडत गेली. याच धर्तीवर, पूर्वी सोविएत रशियात मायरहोल्ड (सन १९१७ च्या पुढं) आणि गेल्या दोन दशकांच्या काळात जोन लिटलवुड (इंग्लंड) आणि येर्झी ग्रोतोवस्की (पोलंड) या सारख्या दिग्दर्शकांनी वेगवेगळ्या पद्धती अवलंबून 'अलिखित संहिते'पासून नाट्य-निर्मितीचे अनेक प्रयोग यशस्वीपणे केलेले आहेत. पण सांगायचा मुद्दा हा, की संहिता लिखित असो किंवा अलिखित, नटांच्या सरावातून नाटक उभं करण्याची प्रक्रिया मात्र सर्वत्र समाईकच आहे, असं दिसून येतं.

२

चित्रपटनिर्मिती : चित्रपटाची निर्मिती हा एक अत्यंत गुंतागुंतींनी भरलेला प्रकार आहे. माणसं, यंत्रं आणि विविध प्रक्रिया या तीनही गोष्टी कुठल्याही चित्रपटाच्या निर्मितीसाठी अत्यावश्यक असतात. यंत्रांशिवाय नाटक उभं राहू शकतं; पण यंत्रांशिवाय चित्रपटनिर्मितीची कल्पनाही करणं अशक्य आहे. नाटकाप्रमाणेच चित्रपटाच्या निर्मितीची प्रक्रियाही एखाद्या संहितेपासून किंवा संकल्पनेपासूनच सुरू होते. मूळ संकल्पनेपासून ते प्रेक्षागृहात पडद्यावर प्रकट होणाऱ्या चित्रपटापर्यंतचा मोठा प्रवास हा तीन प्रमुख टप्प्यांमधे विभागता येतो— चित्रीकरणपूर्वकाळ, प्रत्यक्ष चित्रीकरण आणि चित्रीकरण संपल्यानंतरचा काळ.

(क) चित्रीकरणाआधी : या कालखंडाला सुरुवात होते, ती संहितेपासून. मूळ कल्पनेवरून किंवा एखाद्या कथा-कादंबरी-नाटकावरून संहिता लिहिली जाते. चित्रपटाची रचना ही एकामागून एक अशा निश्चित क्रमानं येणाऱ्या प्रसंगांनी किंवा विभागांनी केलेली असते. त्यामुळे संहितेची रचनाही अशीच टप्प्याटप्प्यांनी करावी लागते. संहिता लिहिताना अनेक तांत्रिक, आर्थिक मर्यादा लक्षात घ्याव्या लागतात. समजा, सुमारे ९० मिनिटं लांबीचा चित्रपट काढायचा आहे आणि त्याच्या निर्मितीचं अंदाजपत्रक, सुमारे दहा लाख रुपयांचं आहे. आता या चित्रपटाच्या संहितेत जर असा एखादा प्रसंग लिहिला गेला, की निव्वळ ज्याच्याच चित्रीकरणाकरता साडेतीन–चार लाख रुपये खर्च होतील, आणि एवढं करून तो प्रसंग पडद्यावर फक्त चार-पाच मिनिटंच राहणार असेल तर ती संहिता अव्यावहारिक ठरेल...चांगली असो वा वाईट, अगदी काव्यमय भाषेत लिहिलेली संहिताही कथेसारखी किंवा नाट्यसंहितेसारखी कलाविधा म्हणून कधीही स्वयंपूर्ण नसते. संहिता म्हणजे चित्रपटाच्या निर्मितीतला एक टप्पा असतो. प्रत्यक्ष

चित्रीकरणाच्यावेळी संहितेत अनेक फेरफार केले जाऊ शकतात, केलेही जातात. संहिता आणि शेवटी पडद्यावर झळकणारा चित्रपट यांचं नातं हे ब्लूप्रिंट आणि पूर्ण बांधलेली इमारत यांच्यासारखं असतं. शेवटी प्रेक्षकांसमोर जाणार असतो, तो चित्रपट-संहिता नाही.

संहिता लिहून झाल्यावर तंत्रज्ञांची आणि नटांची जुळवाजुळव सुरू होते. तसंच स्टूडिओत चित्रीकरण असलं, तर सेट्स्चे आराखडे काढावे लागतात, चित्रीकरणाची इतर स्थळं निवडावी लागतात. कोण कुठली भूमिका करणार, कोण कॅमेरा चालवणार ध्वनिमुद्रण–संकलन–संगीतदिग्दर्शन करणार, या सर्व गोष्टी पक्क्या होता होता, चित्रीकरणाचा कालावधी ठरवला जातो आणि त्याचं वेळापत्रक आखण्यात येतं. समजा, एखाद्य, चित्रपटातल्या घटना या मुंबई, पुणे, आणि नाशिक अशा तीन शहरांत घडतात. तर चित्रीकरणाचे तीन टप्पे पाडले जातात आणि प्रत्येक शहराच्या मुक्कामी त्या त्या शहरात घडणाऱ्या सर्व प्रसंगांचं एकापाठोपाठ एक असं चित्रीकरण केलं जातं. मग संहितेत ते प्रसंग कुठल्या का क्रमानं असोत. कथेची सुरुवात आणि शेवटही जर मुंबई शहरात होत असेल, तर एकाच मुक्कामी या सर्व प्रसंगांचं चित्रीकरण उरकण्यात येईल. कदाचित चित्रीकरणाची सुरुवातच चित्रपटाच्या शेवटच्या दृश्यापासून होईल ! या प्रकारे वेळापत्रक आखणं म्हणजे चित्रीकरणाला उभं राहण्याची तयारी पूर्ण झाली, असं समजणं.

(ख) चित्रीकरण : लेखकाची संहिता ही तांत्रिक सूचना वगैरे वगळून लिहिलेली असते. तीत प्रसंगांचे किंवा विभागांचे (Sequence) ठळक तपशील लिहिलेले असतात. वेगवेगळे शॉट्स् आणि त्यांचे तांत्रिक तपशील यांचा कुठंही उल्लेख नसतो. ते काम दिग्दर्शकाचं असतं. चित्रीकरण–स्थळ, नेपथ्य, चित्रीकरणाची वेळ, इत्यादी गोष्टींचे तपशील चित्रीकरणापूर्वी निश्चित झाल्यावर दिग्दर्शक प्रसंगांची विभागणी वेगवेगळ्या शॉट्समधे करतो. म्हणजे समजा, की लेखकानं असा एखादा प्रसंग लिहिलेला आहे, की रात्रीच्या वेळी, एका कुटुंबात आई-वडील आणि दोन मुलं जेवताजेवता एकमेकांशी गप्पा मारत आहेत. हा प्रसंग पडद्यावर आणताना दिग्दर्शक त्याची रचना १०–१२ शॉट्सेमध्ये विभागून करतो. आपल्या स्वतःच्या तांत्रिक संहितेत तो या शॉट्पैकी प्रत्येकाचे– प्रतिमाकार (समीपदृश्य अथवा दूरदृश्य), प्रकाशयोजना, दृष्टिपातळी, कोन, तो शॉट् कुठल्या भिंगानं घ्यावयाचा आहे, त्या शॉटमध्ये कॅमेरा हलवायचा की नाही– हे सर्व तपशील त्रोटक स्वरूपात नोंदवतो आणि त्या तपशिलांबर हुकूम चित्रीकरण पार पाडतो.

सत्यजित राय यांच्यासारखे दिग्दर्शक संहितेवर स्वतः कसून मेहनत घेतात. त्यांच्या काम करण्याच्या पद्धतीत सर्व गोष्टी पूर्वरचित, अत्यंत शिस्तबद्ध, बारीकसारीक तपशिलांनिशी परिपूर्ण अशा असतात. चित्रपटातला प्रत्येक शॉट् त्यांच्या संहितेत चित्ररूपानं

रेखाटलेला असतो. त्यामुळे त्यांच्या संहितेत आणि प्रत्यक्ष चित्रीकरणात फारकत अशी जवळजवळ नसतेच. याउलट मायकेलएंजेलो अंतोनिओनी (इटली) किंवा ज्यॉं–ल्युक् गोदार (फ्रान्स) यांसारख्या आधुनिक प्रयोगशील दिग्दर्शकांच्या कामाची पद्धत आहे. दीर्घ चित्रपट काढतानाही हे दिग्दर्शक एखाद्या कागदावर लिहिलेली टिपणं घेऊन कामाला सुरुवात करतात. केवळ स्वतःच्या डोक्यातल्या (त्याही सतत बदलत्या) कल्पनांच्या ताकदीवर ही माणसं चित्रीकरण पार पाडतात. या दिग्दर्शकांनी बांधेसूद संहिता न लिहिण्याचं कारण म्हणजे प्रत्यक्ष चित्रीकरणाच्या वेळी त्यांच्या उस्फूर्त कल्पनांना वाव मिळावा, अशी त्यांची योजना असते.

अनेकदा चित्रण–स्थळ प्रत्यक्ष डोळ्यांसमोर राहिल्यावर निरनिराळ्या कल्पना दिग्दर्शकाला देतं आणि मग त्यानुसार चित्रपटातल्या प्रसंगांची रचना, आशय, आणि परिणाम बदलतो. ‘प्रत्यक्ष चित्रीकरणाचे वेळी, चित्रणस्थळाचे दगड आणि वस्तूंचे खांब हे दिग्दर्शकापेक्षा शहाणे असतात.’ असा इशारा जगातल्या सर्व दिग्दर्शकांचा आद्यपुरुष सोविएत दिग्दर्शक सिर्गेइ एयझनस्तीननं फार पूर्वीच देऊन ठेवला आहे. ही जी दोन टोकांची उदाहरणं इथं दिली, यांतली कुठलीही एक पद्धत दुसरीपेक्षा वरचढ म्हणता येणार नाही. कारण सरतेशेवटी दिग्दर्शकाची चित्रीकरणाची पद्धत आणि त्यातून आकार घेणारी त्याची शैली या अत्यंत वैयक्तिक गोष्टी आहेत आणि त्या ज्याच्या त्याच्या प्रकृतीवर अवलंबून आहेत.

(ग) **चित्रीकरणानंतर :** फिल्मवर होणाऱ्या रासायनिक प्रक्रिया, ध्वनिमुद्रण, आणि संकलन या तीन महत्त्वाच्या गोष्टी चित्रीकरणानंतर सुरू होतात. रसायनशाळेत फिल्म–निगेटिव्ह आणि फिल्म-पॉझिटिव्ह तयार होतात. ध्वनिमुद्रणात संवाद, पार्श्वसंगीत, इतर ध्वनिपरिणाम वेगवेगळे असे ध्वनिमुद्रित करून पुनर्ध्वनिमुद्रण किंवा ध्वनिमिश्रणाच्या प्रक्रियेत (rerecording किंवा mixing) शेवटी एकत्र आणले जातात. दरम्यान चित्रसंकलन चालू असतं. संकलनात चित्रीकरणानंतर रसायनशाळेकडून आलेल्या फिल्मच्या बंडलातले सर्व शॉट्स् एक-एक करून सुटे केले जातात. कुचकामी ठरलेले (NG म्हणजे No Good) शॉट्स् आधी बाजूला काढले जातात. उरलेले शॉट्स् हे प्रसंग, अनुक्रमाने जोडले जातात. त्यातून प्रसंगांची एक ढोबळ स्वरूपाची मालिका तयार होते. ती संकलित करत करत तिची पक्की बांधणी केली जाते. हे संकलन नुसत्या ध्वनिविरहित दृश्यांपासून सुरू होऊन क्रमाक्रमाने त्या दृश्यांना संवाद, ध्वनिपरिणाम, आणि पार्श्वसंगीत यांची जोड दिली जाते. त्यानंतरच पूर्णपणे संकलित अशी दृक्‌श्राव्य शॉट्स् आणि प्रसंगांची मालिका पडद्यावर झळकण्यासाठी तयार होते.

'एका मोकळ्या जागेत एक माणूस वावरतो आहे आणि (त्याच वेळी) त्याचं हे कृत्य पाहणारा दुसरा एखादा माणूस तिथे आहे. बस, नाटक घडायला माझ्या दृष्टीनं हे एवढं पुरेसं आहे.' इति पीटर ब्रुक (विख्यात नाट्य आणि चित्रपटदिग्दर्शक). इतक्या सोप्या शब्दांत नाट्यकलेची इतकी मार्मिक व्याख्या क्वचितच कुणी केली असेल. नाटक हे संज्ञापनाचं जिवंत माध्यम आहे, असं नेहमी म्हटलं जातं. त्या जिवंत संज्ञापनासाठी अपरिहार्य असलेल्या तीन घटकांवरती पीटर ब्रुकनं अचूक बोट ठेवलं आहे. कोरा अवकाश (empty space), नट, आणि प्रेक्षक.

चित्रपट हे नाटकासारखं जिवंत संज्ञापनाचं माध्यम नाही. चित्रपटाचं संज्ञापन हे रोजच्या व्यवहारातल्या दृक्श्राव्य संवेदनांपासून मुद्दामच अलग केलेल्या प्रेक्षागृहात, पांढऱ्या पडद्यावर यंत्राद्वारे प्रक्षेपित, विशिष्ट क्रमाने उमटणाऱ्या आणि एकामागोमाग एक अशा सतत बदलणाऱ्या दृक्श्राव्य प्रतिमांद्वारे होतं. या प्रतिमा द्विमितिबद्ध असतात, पण आभास निर्माण करतात, तो त्रिमितिबद्ध जगाचा– हे आपण यापूर्वी (लेखांक १ मध्ये) पाहिलेलं आहे. आता नाट्यसंज्ञापन आणि चित्रपटसंज्ञापन यांची एकमेकांची तुलना केली असता काय आढळून येतं, ते पाहू या.

(१) नाटकातला अवकाश हा जड किंवा अचल असतो. तसंच त्याला क्षेत्रफळाच्या मर्यादा असतात.

चित्रपटातल्या अवकाशाची रचना नाटकापेक्षा खूप वेगळी असते...लेखांक २ ('चित्रपट ही भाषा आहे काय?' **भाषा आणि जीवन** ६:३ पावसाळा १९८८) मधे उदाहरणादाखल एक प्रसंग पाहिला. तो प्रसंग असा होता : एक माणूस त्याच्या कार्यालयात टेबलाशी बसून लिहिण्याचं काम करतो आहे. तेवढ्यात अचानक त्याच्या जवळच्या खिडकीची काच फोडून एक दगड त्याच्या टेबलावर येऊन पडतो. त्यासरशी तो दचकून लिहायचा थांबतो आणि त्याची नजर पटकन खिडकीकडे जाते. या प्रसंगाची रचना दूरदृश्य आणि समीपदृश्याद्वारा तीन शॉट्स्मध्ये कशी करता येईल, ते आपण पाहिलं होतं. पहिला शॉट्– दूरदृश्य. यात खोलीच्या दुसऱ्या टोकापासून ते त्याच्या टेबलापर्यंतचा विस्तृत भाग आपल्याला दिसला. दुसरा शॉट्. टेबलाचं आणि टेबलाच्या मागे बसलेल्या त्याचं समीपदृश्य. तिसरा शॉट्– फुटलेल्या तावदानाचं समीपदृश्य. यावरून एक गोष्ट लक्षात येईल, की चित्रपटातल्या अवकाशाची रचना म्हणजे क्षणोक्षणी बदलणाऱ्या प्रतिमांचा अव्याहत ओघ असतो. या प्रतिमा ज्या चौकटीत बद्ध असतात, त्या चौकटी अनेकदा सरकत्या चौकटी असतात. या सरकत्या चौकटींमुळे आणि संकलनामुळे चित्रपटातला अवकाश हा क्षणभंगी (transient) आणि सचेत असतो.

(२) नट ज्या जागेत हालचाली करतात, त्या जागेच्या समोर किंवा भवताली प्रेक्षक

उभे किंवा बसलेले असतात. या दोन प्रदेशांमध्ये जणू एक अदृश्य कुंपण असतं, विशेषतः प्रोसीनियम थिएटरमध्ये तर मंचाची उंची, फुटलाईट्स, नटांच्यावर प्रकाश-झोत, तर प्रेक्षक अंधारात बसलेले ह्या गोष्टींमुळे या कुंपणाला बळकटी दिली जाते, तर बर्टोल्ट ब्रेख्टपासून ते आजकालच्या पथनाट्याच्या चळवळींपर्यंत अनेकांनी या कुंपणावर सतत आघात केलेले आहेत. (प्रोसीनियम थिएटरला अलीकडे काही जणांनी कमानी रंगभूमी असा शब्दप्रयोग केलेला आहे.)

नाटकासारखं अदृश्य कुंपण चित्रपटात असत नाही. चित्रपट पाहताना नजरेसमोर असतात, त्या माणसांच्या, वस्तूंच्या हुबेहूब प्रतिमा आणि चित्रपट पाहणाऱ्या व्यक्ती आणि पडदा यांच्यामध्ये असते, ती स्वतःला पुसून टाकणारी काळोखी पोकळी.

(३) मूळचा कोरा अवकाश हा माणसांच्या अस्तित्वाने चैतन्यमय होतो. नटांच्या नाट्यव्यवहाराशी असंबंधित असा अवकाश नाटकात असूच शकत नाही. डोळ्यांना कितीही सुखावह वाटला तरी नाटकातला एखादा सेट त्यात वावरणाऱ्या माणसांशिवाय निरर्थक होतो. समजा नाटकाच्या आरंभी पडदा उघडला आणि रंगमंचावर एक सुंदर सेट नजरेला पडला (अगदी 'पडद्याला टाळी' घेणारा). पण प्रेक्षकांनी टाळी दिल्या-नंतर पुढची ३-४ मिनिटं त्या रिकाम्या रंगमंचावर जर कुणीच प्रवेश केला नाही तर कसं वाटेल, याची कल्पना करा. म्हणजेच नाटकात निर्जीव वस्तूंपासून किंवा नुसत्याच नेपथ्यामधून नाट्यअभिव्यक्ती होत नाही.

कोऱ्या अवकाशाला, निर्जीव वस्तूंना चित्रपटात माणसांइतकंच महत्त्व आहे. समजा, एखाद्या चित्रपटाच्या अगदी सुरुवातीला असं दृश्य आहे, की कॅमेरा एका उडणाऱ्या विमानातून खाली पाहतो आहे. या प्रकारे उडणाऱ्या विमानातून खालच्या विस्तीर्ण भूभागाचं दर्शन तो आपल्याला सलग चार-पाच मिनिटं घडवतो आहे. एवढ्या वेळात आपल्याला कुठंही एखादा माणूस दिसत नाही. तरीही ही दृश्यं आपण पडद्यावर पाहू शकतो, त्याने प्रभावित होऊ शकतो. किंवा दाटून आलेले ढग, चमकणाऱ्या विजा, मेघगर्जना, पावसाच्या सरी, पाण्यानं वाहणारे रस्ते, ठिबकणारी झाडाची पानं यांसारख्या प्रतिमांनी पावसाचं किंवा पावसाळ्याचं आगमन सूचित करता येतं.

(४) नाटकात प्रेक्षकांच्या समक्ष लांबी, रुंदी, खोली असलेल्या जागेत हाडामांसाची माणसं बोलतात, इतर हालचाली करतात. त्यांना प्रेक्षकांचा प्रतिसाद हवा असतो. ह्या साद-प्रतिसादाच्या नात्यामुळे, नाटक पहाताना प्रेक्षकाला आपण एका सार्वजनिक ठिकाणी असल्याची जाणीव सतत राहते. नाटक पाहताना, आपल्या आसपासच्या इतर माणसांच्या प्रतिक्रियाही आपल्याला जाणवत असतात. अनेक वेळेला प्रेक्षक म्हणून नाटक पाहताना आपल्याला जी एक मानसिक सुरक्षितता असते, तिला नट धक्का लावू शकतात. उदा०, नटांनी थेट प्रेक्षकांशी बोलणं, त्यांना प्रश्न विचारणं, मध्येच प्रेक्षागृहात एखादा प्रकाशझोत टाकणं या गोष्टी आपल्या परिचयाच्या होत आहेत. 'घाशीराम

कोतवाल' मधले ब्राह्मण रंगमंचावर प्रथम प्रवेश करतात, तो विंगेतून नव्हे, तर थेट प्रेक्षागृहातून आणि तेही गात गात.

चित्रपट पाहताना प्रेक्षकांसमोर असतात, त्या पडद्यावरच्या वास्तवाभासी प्रतिमा. त्या प्रतिमा आणि प्रेक्षक यांच्यामधली काळोखी पोकळी, प्रेक्षकांभवती एक सुरक्षिततेचं आवरण तयार करते. त्या प्रतिमांचा आणि प्रेक्षकाच्या अंतर्मनाचा सांधा जुळतो आणि प्रेक्षक मग एका वेगळ्याच जगात स्थलांतरित होतो. अशा रीतीने समुदायात बसून चित्रपट पाहतानाही प्रेक्षकांसाठी तो एक अत्यंत वैयक्तिक अनुभव ठरू शकतो. प्रतिमांद्वारे होणारं संज्ञापन आणि जिवंत संज्ञापन या दोन्हींत हा एक मोठा फरक आहे.

(५) नाट्यसंज्ञापन हे मूलतः नटांद्वारा होतं, त्यांच्या अभिनयातून होतं. वेषभूषा, रंगभूषा, नेपथ्य, प्रकाशयोजना, इ. नाट्य-अभिव्यक्तीची दुय्यम साधनं आहेत.

नटांचा अभिनय हा चित्रपटाच्या आशयाच्या केंद्रस्थानी नसतो. चित्रपटात पाहायला मिळणारा अभिनय हा नेहमी संकलित करून सादर केलेला असतो. शिवाय डॉक्युमेंटरीसारखे चित्रपट तर नटांचा वापर न करताच बनवले जातात.

(६) नाटक हे चित्रपटाप्रमाणे मुद्रण-माध्यम (recording medium) नसल्याने मंचाबाहेरच्या जगातल्या घटना त्यात दृश्यरूपाने आणता येत नाहीत. नयनरम्य सूर्यास्त किंवा दहा हजार माणसांची विशाल सभा नाटकात दाखवता येत नाही. मग ही नाट्यसंज्ञापनाची मर्यादा समजायची काय? आणि तसं जर असेल, तर या मर्यादेवर नाट्यकलेकडे तोडगा आहे काय?...माझ्या मते आहे. कसं, ते पाहा. श्री. विल्यम शेक्सपीअर हे गृहस्थ 'ज्यूलियस सीझर' हे नाटक लिहीत असताना, सीझरच्या मृत्यूनंतरचं शोकमय वातावरण आणि जमलेला समुदाय त्यांना नाटकात उभा करायचा होता. तेव्हा त्यांनी मार्क ॲंटनीच्या वक्तृत्वकौशल्याचा उपयोग करून घेतला. कारण 'Friends, Romans, Countrymen' अशी सुरुवात होणारं त्याचं भाषण हे रोमन लोकांना नव्हे, तर नाटक बघणाऱ्या तुम्हां-आम्हांला उद्देशून केलं जातं. ब्रूटस, कॅसियस याची चीड तुम्हां-आम्हांला येते. रंगमंदिरात बसलेले आपण रोममधल्या शोकतप्त वातावरणात सहभागी होतो आणि अशा रीतीने स्थळकाळाच्या मर्यादा ओलांडल्या जातात. नाट्यसंज्ञापन हे वास्तवाभासी पद्धतीला जखडलेलं न राहता कल्पकतेची वाट शोधतं आणि मग झॉं पॉल सार्त्रचं, 'नाटक म्हणजे काल्पनिक घटनांद्वारा एका व्यक्तीचं अनेक व्यक्तींना सादर होणं' हे विधान समजायला काही अडचण येत नाही.

चित्रपट हे मुद्रण-माध्यम असल्याने कॅमेरा जे जे काही प्रकाशचित्रित करू शकतो, ते ते सर्व पडद्यावर आणता येतं. मग त्यामध्ये वाळूमध्ये सरपटणाऱ्या गोगलगाईचं समीपदृश्य असेल किंवा डी. डब्ल्यू ग्रिफिथच्या 'इंटॉलरन्स' (१९१५) या प्रख्यात चित्रपटातल्या १ किमी.हून मोठा असलेल्या बॅबिलॉन सेटचं दूरदृश्य असेल, किंवा मार्क ॲंटनीचं भाषण त्याच्या समोरच्या मोठ्या जनसमुदायासकट पडद्यावर दाखवता येईल.

(७) नाटक प्रेक्षकाला काल्पनिक आणि कल्पक (imaginary and imaginative) पातळीवर रंगवू शकतं, याचं कारण म्हणजे नाटकाला येताना प्रेक्षक या काल्पनिक जगात जाण्याची मनाची तयारी करून आलेला असतो– वर आणखी पैसे देऊन. एप्रिल महिन्यात स्वतःच्या अंगातून घामाच्या धारा वाहत असतानाही, रंगमंचावरचा माणूस जेव्हा 'थंडीनं माझी दातखीळ बसली आहे' असं म्हणत कुडकुडण्याचा अभिनय करतो, तेव्हा त्यात प्रेक्षकाच्या दृष्टीनं काही वावगं नसतं, कारण ते 'नाटक' असतं. नाटकाला येताना प्रेक्षक आपली चिकित्सक अश्रद्धा स्वखुशीने प्रेक्षागृहाच्या बाहेर ठेवून आलेला असतो (अगदी पुणेरी माणूसदेखील).

भवतालचं जग हुबेहूब स्वरूपात पडद्यावर पाहायला मिळणं या अनुभवावर वाढलेल्या प्रेक्षकांकडून चित्रपटात घडणाऱ्या घटनांच्या बाबतीत अशा 'श्रद्धे'ची अपेक्षा करणंच अनाठायी ठरेल. कारण वास्तवाभासीपणाची आणि चित्रपटाचीच जन्माचीच गाठ बसलेली आहे.

(८) नाटकाच्या प्रत्येक प्रयोगाकडे त्या त्या त्या वेळची निर्मितवस्तू (product) म्हणून पाहिलं, तर आढळतं, की या निर्मितीची गुणवत्ता प्रत्येक प्रयोगागणिक वेगळी असते. काल जर पहिला अंक चांगला रंगला असेल, तर आज दुसरा अधिक चांगला वाटतो. कालचा प्रयोग जर दोन तास वीस मिनिटांमध्ये संपला असेल तर आजचा दोन तास दहा मिनिटांमधेच संपू शकतो.

चित्रपट ही यंत्रांच्या द्वारा निर्माण झालेली निर्मितवस्तू आहे. या निर्मितीची गुणवत्ता जोपर्यंत चित्रपटाची प्रत (print) खराब होणार नाही किंवा प्रक्षेपणयंत्र (projector) बिघडणार नाही, तोपर्यंत प्रत्येक खेळाला सारखीच राहणार. त्यात उतार चढाव होणार नाहीत. तसंच खेळाची काळमर्यादा रोज तेवढीच राहील.

४३३/१८, सारस्वत वसाहत, सोमवार पेठ, पुणे ४११ ००१

जपून ! पायऱ्या आहेत

उत्तम गद्य लिहायचं, तर तीन पायऱ्यांनी कामगत करावी लागते :

संगीताप्रमाणे चीज बांधावी लागते, वास्तुशिल्पाप्रमाणे इमला उभारावा लागतो, आणि विणकराप्रमाणे त्याचा पोत सांभाळावा लागतो.

वॉल्टर बेंजामिन (जर्मन समीक्षक), वन–वे स्ट्रीट

प्रेषक : अरुण खोपकर, मुंबई

वसती वनकुहरी

विद्युल्लेखा अकलूजकर

कॅनडाच्या पश्चिम टोकाला असलेल्या व्हॅंकूव्हर शहरात राहणारे अनेक भारतीय पंजाबी शीख आहेत. दोन-तीन पिढ्यांमागे येथे येऊन स्थायिक झालेले. यांतील बहुसंख्य लोक शेतांवर, मळ्यांवर, किंवा लाकूड कारखान्यात काम करणारे मजूर आहेत. त्यांचं इंग्लिशचं ज्ञान कामचलाऊ असतं. आणि त्यांच्या घरांतल्या आयाआज्यांना तर खेडवळ पंजाबीपलीकडे भाषा येत नाही. चारपाच गुरुद्वारं, टी.व्ही.वरचा हिंदी, पंजाबी सिनेमा दाखवणारा एक चॅनल, डझनभर पंजाब्यांची एकाच भागातली हरप्रकारची दुकानं, भरपूर नातेवाईक, आणि अगणित गावाकडची माणसं यांच्यांतच काळ सुखानं जात असल्यामुळे इंग्लिश आत्मसात करायची त्यांना काहीसुद्धा गरज वाटत नाही. कॅनडात जन्मून कॅनडातच वाढणाऱ्या ज्या ज्या मुलांच्या घरी अशा एकभाषी आया, आज्या असतात, ती मुलं बाहेर लोकांशी इंग्लिश आणि घरातल्यांशी व्यवस्थित पंजाबी बोलताना आढळतात. याउलट तिथे स्थायिक झालेले जे सुशिक्षित मराठी लोक बाहेर बऱ्यापैकी इंग्लिश बोलतात, ज्यांच्या बायकाही इंग्लिशमधून उत्तम व्यवहार करू शकतात, त्यांची मुलं मात्र जेमतेम शाळेत जाऊ लागेपर्यंत घरी मराठी बोलत असली, तरी शाळेत जाऊ लागताच घरीही इंग्लिशमधूनच बोलू लागतात, आणि हळूहळू मराठी 'विसरतात', ती बोलता न येण्यातच भूषण मानू लागतात, असं दिसतं. ही प्रक्रिया नैसर्गिक असेल कदाचित्, पण अपरिहार्य नक्कीच नाही. कारण फ्रेंचभाषी, जर्मनभाषी कनेडियनांची मुलंही इंग्लिश माध्यमातून शाळेत जाऊ लागताच आपापल्या मायभाषा 'विसरू' पाहतात, पण आईबाप खंबीर असले, तर घरातली भाषा घरांत चालू राहते, असं दिसतं. चिनी आणि जपानी लोक एकीकडे इंग्लिश आत्मसात् करतांना आपल्या मुलांना सप्ताहान्ती तरी दुसऱ्या शाळांत पाठवून आपली जुनी भाषा टिकवू बघतात. ज्यू लोक वेगळ्या शाळांमधून मुलांना हिब्रू शिकवत असतानाच एका बाजूनं फ्रेंच माध्यमाच्या शाळांतही घालून इंग्लिश आणि फ्रेंच या दोन्ही भाषा मुलांना येत राहतील आणि स्वतःच्या संस्कृतीची भाषाही विसरणार नाही, अशी तरतूद करतात, हेही दिसतं. तेच मराठीच्या बाबतीतही घडायला काय हरकत आहे ?

कॅनडात वीस वर्षे राहूनही घरात मराठी टिकवण्यासाठी तुम्ही मुलांसाठी वेळ किती दिला हा एक प्रश्न मला नेहमी विचारला जातो. 'जेवढा मिळाला तेवढा' हे त्याचं

खरं उत्तर. मुलांशी तऱ्हेतऱ्हेचे खेळ खेळणं, त्यांना पुस्तकं वाचून दाखवणं, गाणी शिकवणं, कोडी घालणं, गोष्टी सांगणं, भेंड्या लावणं हे उद्योग जमेल त्या वेळी केले. मुलांना स्वतः पुस्तकं वाचता येऊ लागल्यानंतरही त्यांना जवळ घेऊन थोडी अधिक अवघड पुस्तकं वाचून दाखवणं हेही अनेकदा केलं. मुलं बारा आणि चौदा वर्षांची आता आहेत, पण अजूनही आम्ही मधूनमधून त्यांना नवीन काही वाचून दाखवतो. याचा एक फायदा म्हणजे मुलांची स्वतःची वाचनाची आवड वाढत राहते, आणि स्वतंत्र होताहोताही आईवडिलांबरोबर जवळीक अतूट राहते. शिवाय आपल्याला जे भराभर वाचता येत नाही, ते पालकांकडून ऐकून ऐकून त्या त्या अभिजात साहित्याशी लहानपणापासून ओळख होत राहते. सर्वसाधारणपणे मुलाला स्वतःला वाचता येऊ लागलं, की आईबाप त्याला वाचून दाखवायचे थांबतात. ‘ वाचतो की त्याचा तो, आम्हांला नाही वाचायला लागत त्याच्याबरोबर आता ’ असा सूर असतो. पण मुलं साक्षर झाल्यावरही जर आईबाप त्यांना मधूनमधून अधिक वरचं वाङ्मय वाचून दाखवत राहिले, तर चांगलंच. यात मुद्दाम म्हणून आम्ही काही केलं, असंही नाही. माझ्या वाचनात काही चांगलं आलं, की मी नवऱ्याला वाचून दाखवत असे, तोही मला तसंच काही वाचून दाखवी, त्याच प्रक्रियेचा, ‘ जे जे आपणांसी ठावे, ते ते दुसऱ्या सांगावे ’ या नैसर्गिक ऊर्मीचाच मुलांना वेळोवेळी आपल्या आवडीचं वाचून दाखवणं हा आणखी एक आविष्कार होता.

मुक्तकला म्हणजे माझ्या मुलाला नाटकं, गोष्टी यांत भरपूर रस आहे. लहानपणी वडिलांनी संस्कृत नाटकं अर्थ सांगून वाचून दाखवल्यामुळे मृच्छकटिकातला विदूषक, शकार, मुद्राराक्षसातला यौगंधरायण हे लोक फारच आवडत. लॅम्बने लिहिलेल्या शेक्सपीअरच्या गोष्टी वाचून त्याला त्या नाटकांच्या कथानकांचीही गोडी लागली होती. त्याला महाभारतातील गोष्टींची हळूहळू माहिती झाली, तेव्हा मी त्याला व्हँकूव्हरमधेच माझ्या संग्रही असलेल्या सौभद्र नाटकातले काही गमतीचे प्रवेश वाचून दाखविले, त्यांतल्या मला आवडणाऱ्या साकी, दिंडी वगैरे सोप्या वृत्तांतल्या कविता म्हणून दाखवल्या. पुढे एकदा मुक्तकनं आग्रह धरल्यामुळे सबंधच सौभद्र वाचून, अर्थ समजावून सांगितला. सौभद्र नाटक हे अभिजात वाङ्मय असल्यामुळे माझ्या दहा वर्षांच्या मुलाला त्यांतला कृष्णाचा मिस्किल विनोद, बलरामाचा भोळा स्वभाव, मोठ्या भावाची धाकट्या भावानं केलेली थट्टा हे सगळं फारच आवडलं. कृष्ण बलरामांचा साधुवेषातल्या अर्जुनाबद्दलचा प्रवेश ऐकताना तो मनापासून खिदळत असे. दोन वर्षांनी पुण्याला आल्यावर गंधर्व–जन्मशताब्दीनिमित्त झालेल्या नाट्यप्रयोगांतील शिलेदार मंडळीच्या सौभद्राला मी आवर्जून मुक्तकला नेलं. तो कान टवकारून बसला होता, त्याचा आवडता प्रवेश सुरू झाला. पण थोड्याच वेळात कावराबावरा होऊन तो मला

म्हणाला, " आई, बलराम एक गाणं म्हणायला विसरला. ' घाली सारे मीठ तुपांतचि दुग्धी लिंबू पिळिले ' म्हटलंच नाही त्यानं. ' तेव्हा मला त्याला हळू आवाजात सांगावं लागलं, की " बाबा रे, या मंडळीचा बलराम गद्य नट आहे, त्यामुळे त्यानं ते गाणं सुरावर म्हणण्याऐवजी गद्यात त्याचा भावार्थ तेवढा सांगितला ! " कॅनडात माझ्याकडून पुन्हा पुन्हा म्हणून घेतलेलं त्याचं अतिशय आवडतं गाणं त्याला प्रत्यक्ष पुण्यातही सौभद्रातल्या बलरामाकडून ऐकायला न मिळाल्यामुळे त्याच्या दृष्टीनं सौभद्र नाटक ' आशानिराशा ' झालं होतं. घरी आल्यावर पुन्हा ते माझ्याकडून म्हणवून घेऊन त्यानं नाटकातली कसर भरून काढली.

माझी म्हणजे सध्या चाळिशीत असणारी पिढी बहुभाषिकत्वाचा वारसा घेऊनच भारतात वाढली. मायबोली म्हणून कोकणी, प्रादेशिक भाषा म्हणून आणि शिक्षणाचं माध्यम म्हणून मराठी, देशभाषा म्हणून मावळती इंग्रजी आणि उगवती हिंदी, आणि आकरभाषा म्हणून संस्कृत एवढ्या भाषा मी शाळा शिकता शिकता शिकले. पुढं भाषांची आवड म्हणून फ्रेंच शिकले, जर्मनीत दोन वर्षं नवऱ्याच्या संशोधनासाठी राहावं लागलं, तेव्हा कामापुरतं जर्मन शिकले. वडिलांच्या शायरीच्या छंदामुळे उर्दूची थोडीफार तोंडओळख होती, त्यांच्या पारशी, गुजराती मित्रांशी चालणाऱ्या मनमुराद गप्पा ऐकून गुजरातीची भीड चेपली होती, रवीन्द्रनाथ, शरच्चन्द्र, आणि नंतर सत्यजित राय यांनी भारावून गेल्यामुळे मैत्रिणींची बंगाली ऐकण्याचा आणि त्यांच्याशी मोडक्यातोडक्या बंगालीत बोलण्याचा आग्रह मी धरीत असे, पाली आणि अर्धमागधी या भाषा अभ्यासाच्या निमित्तानं शिकल्या गेल्या. जरी हा पुढचा पसारा मी भाषांची आवड म्हणून वाढवला असला, तरी मुळात पुण्यातल्या चांगल्या शाळेत शिकून बाहेर पडणाऱ्या सर्वसाधारण मुलाला सुद्धा तीन-चार भाषांची बऱ्यापैकी तोंडओळख झालेली असे, असं म्हणायला हरकत नाही. पुण्यातली घरी बंगाली, तमिळ, कानडी बोलणारी मुलंदेखील कमीतकमी मराठी, हिंदी, संस्कृत, इंग्रजी एवढ्या भाषा शिकत. लहान वयात सहज झालेला हा अनेक भाषांशी परिचय केवढा मोलाचा असतो, हे मला कॅनडात आल्यावर अधिक प्रकर्षानं जाणवलं. इथले सर्वसामान्य बहुतांशी कनेडियन फक्त इंग्लिश भाषेतच सर्व व्यवहार करू शकणारे आणि म्हणून एक प्रकारचा सांस्कृतिक कोतेपणा, कफल्लकपणा पांघरून बसणारे आहेत. फ्रेंच शिकली, तर आमची मुलं इंग्लिश विसरतील, या अनाठायी भीतीपायी असले एकभाषी लोक फ्रेंच माध्यमातून थोड्या शाळा चालवायलादेखील विरोध करतात. लहानपणीच अनेक भाषांशी, त्या बोलणाऱ्या लोकांशी परिचय झाला असता, तर त्यांच्या विचारांवरची ही झापडं कदाचित दूर झाली असती. भाषिक दृष्टीनं भारतातला बसकंडक्टर किंवा हमालदेखील अधिक संपन्न आहे. लिहितावाचता न येणारे शेतकरीसुद्धा दोन दोन भाषा सहज बोलतात आणि आपल्या सहानुभूतीच्या कक्षा वाढवतात.




आमच्याबरोबरची आणि नंतरची कॅनडामधील विद्यार्थ्यांची पिढी ही पाठांतरमुक्त शाळांमधून वाढलेली आहे. सध्या तर पाठांतराच्या एकूण अभावाबरोबरच कॅलक्युलेटर्स-सारख्या काही बाबतीत अनावश्यक साधनांचा जिकडेतिकडे सुळसुळाट झाला आहे. त्यामुळं डोकं वापरणं हा प्रकार बराच कमी झाला आहे. बागेत उभा राहणाऱ्या आपल्या-कडच्या पाणीपुरीच्या गाडीवाल्याला एकाच वेळी पाच-सात गिऱ्हाइकांना भराभर एकेका बशीत चारचार पाणीपुऱ्या भरून देताना, आणि ओल्याकोरड्या हातानं त्यांचे पैसे घेऊन गल्ल्यात टाकून व्यवस्थित मोड ज्याची त्याला देताना आपण नेहमी पाहतो. पण सध्याच्या पिढीतल्या कनेडियनांना हे पाहून मोठं अप्रूप वाटेल. अष्टावधानी, दशाव-धानी, शतावधानी जैन साधूंची वर्णनं ऐकून आपल्याला जो विस्मय वाटतो, तोच या अर्धशिक्षित गाडीवाल्यांना बघून आमच्या बरोबरच्या कनेडियनांना वाटेल. कारण ही आकडेमोड त्यानं कुठल्या कॅलक्युलेटरवर केली, ते त्यांना दिसत नाही.

आमच्या विभागाच्या अँथ्रपॉलॉजी म्यूझियमच्या पुढ्यात एक आईसफ्रूट विकणारा गाडीवाला आहे. त्याने मला एकदा प्रत्येकी पंचवीस सेंटांचे चार आइसफ्रूट विकून झाल्यावर, मी आधीच हातात काढून धरलेला एक डॉलर घेण्यापूर्वी खिशातून कॅलक्यु-लेटर काढून त्याच्यावर, चिमणी दाणे टिपते, तसे बोटांनी आकडे टिपून अख्खा गुणाकार करून उत्तर काढलं, आणि मग ते वाचून विजयी मुद्रेनं मला 'वन डॉलर' म्हणून ऐकवलं होतं. त्याला इकडे आणून संभाजी उद्यानांतील भेळपाणीपुरीवाल्यांच्या जमातीत शागिर्द म्हणून ठेवावं, असा मोह मला झाला होता.

शाळेत आमचे इंग्लिश आणि हिंदीचे शिक्षक एकच होते. त्यामुळे कधीकधी दोन भाषांच्या मधे गंमतीदार पूल बांधले जात. एक दिवस त्यांनी assassination शब्दाचं स्पेलिंग लक्षात ठेवण्यासाठी आम्हांला एक मंत्र सांगितला. ते म्हणाले,

"गधेके ऊपर गधा, उसके ऊपर हम, और हमारे ऊपर हमारा वतन!"

[आकर म्हणजे खाण. भारताबाहेर राहणाऱ्या मराठी भाषक पालकाचे हे अनुभव ऐकून भारतातच पण महाराष्ट्राबाहेर राहणाऱ्या मराठीभाषक पालकाचे काय अनुभव असतील, याची जिज्ञासा उत्पन्न झाली. ती कुणी भागवणार का?—संपादक]

श्री. म. माटे यांची वाङ्मयीन शैली

विजया देव

' खळयावर धान्य मळून पडले, म्हणजे जसे लहान-मोठे, तरणे-म्हातारे, सर्व तऱ्हेचे पक्षी त्या खळयावर येऊन उतरतात, त्याप्रमाणे या ललित वाङ्मयाच्या क्षेत्रात लहान-मोठे सर्व तऱ्हेचे स्त्री-पुरुष लेखक येऊन दाखल होत आहेत. '

(' ललित वाङ्मय लेखकाला अभ्यासाची आवश्यकता आहे. ' पृ. ७१; समावेश : श्री. म. माटे, विचारमंथन)

१९४५ ते १९६० या काळात कथालेखनात विविध प्रयोग करणारे, अनुभूतीच्या नवीन क्षितिजांचे दर्शन घडविणारे अनेक लेखक पुढे आले. त्यापैकी श्री. म. माटे हे एक होत. झंकारमध्ये प्रसिद्ध झालेल्या कथांनी माटे कथाकार म्हणून मराठी वाचकांपुढे आले. त्यांनी एक वेगळे, आतापर्यंत मराठी वाचकाला अपरिचित असणारे सामाजिक वास्तव कथेत आणले.

जुन्या कथेचा भर कथनकौशल्य, नीतिसंस्कार, सौंदर्य यांच्यावर होता. हा टरून गेलेला फॉर्म, रूढ असलेले कथातंत्र माट्यांना अपुरे, असमर्पक वाटू लागले. आपल्या अस्पृश्योद्धाराच्या सामाजिक कार्यात त्यांनी आर्थिक विपन्नता, सामाजिक दबलेपण, त्यातून येणारे अनुभवांचे दारिद्र्य जवळून पाहिले होते. व्यापक व सूक्ष्म सामाजिक निरीक्षणातून मानवी व्यक्तिमत्त्वाची व जीवनव्यवहाराची अचूक जाण त्यांना आली होती. म्हणून तथाकथित तंत्रवादाचे ओझे न बाळगता माट्यांनी आपल्या अनुभूति-विश्वाला अटळपणे शब्दरूप देण्याचा प्रयत्न केला. यातून त्यांची एक वैशिष्ट्यपूर्ण कथन-शैली, जाणीवरहित कथनपद्धती आकाराला आली. म्हणूनच व्यंकटेश माडगूळकर खालील शब्दांत त्यांच्याबद्दलचे ऋण मान्य करतात :

' माटे हे आमचे मूळपुरुष. गोगोलच्या ओव्हरकोटातून आम्ही सर्व लेखक बाहेर आलो, असे एका रशियन लेखकाने कृतज्ञतेने म्हटले आहे. मीही तसेच म्हणतो. आम्ही सर्व पुढचे लेखक माट्यांच्या ' बन्सीधर ' कथेतील कातकऱ्यांच्या तळावरून पुढे आलो आहोत. '

माट्यांच्या लेखनाला सामाजिक अधिष्ठान आहे. अस्पृश्यता-निवारणाचे प्रत्यक्ष कार्य आणि समाजोद्बोधन या जाणिवांपोटीच त्यांनी लेखणीचा वापर केला. त्यातून कथा-वाङ्मयाप्रमाणेच त्यांचे निबंधवाङ्मयही निर्माण झाले. प्रस्तुत शैलीविचारात कथांप्रमाणेच निबंधांचाही समावेश केला आहे, कारण निबंधवाङ्मयाने भाषेच्या घडणीत मोलाची भर घातली आहे. आगरकर-टिळकांच्या परंपरेत १९२० सालाच्या पुढे महाराष्ट्रातील ज्या विचारवंतांनी निबंधलेखन केले. त्यांपैकी माटे हे एक आहेत. ललितनिर्मितीच्या

खुणा त्यांच्या निबंधांत दिसतात. कथनशैलीतील अनेक वैशिष्ट्यांचा आढळ त्यांच्या निबंधांतही होतो. म्हणून शैलीविचारात उदाहरणादाखल कथांप्रमाणेच निबंधही विचारात घेतले आहेत.

साहित्यात लेखक भाषेचा वेगळा वापर करीत असतो. लेखकाची अनुभव घेण्याची पद्धती, त्याला जाणवलेला जीवनार्थ यांनुसार त्याची भाषा आकार घेते. यादृष्टीने माडग्यांची लेखनशैली मराठी वाङ्मयाचा चिरंतन ठेवा आहे. गरिबांविषयी, दलितांविषयी कणव, त्यागाचा आदर, माणसाच्या चांगुलपणावरचा विश्वास, प्रपंचाबद्दलचा लोभ अशा अनेक प्रवृत्तींच्या स्फुरणातून त्यांच्या साहित्याची निर्मिती होत गेली आहे. वास्तवाचे त्यांना घडलेले दर्शन आणि समाजाविषयीचे त्यांचे चिंतन कित्येकदा अलग काढून दाखविता येत नाही. आशयाशी एकरूप होऊन ते कलात्म रूप घेऊन येते. अशा भाषा-रूपांची अनेक उदाहरणे त्यांच्या कथा-निबंधांमधून आपल्याला दिसतात. त्याखेरीज प्रत्ययकारी प्रसंगनिर्मिती, पात्रांच्या मनोविकारांचे सूक्ष्म चित्रण, शब्दांचा असांकेतिक वापर, नेमकी विशेषणे, विशेषनामे, क्रियापदे वापरणे, नावीन्यपूर्ण व कल्पक प्रतिमा अशी अनेक शैलीवैशिष्ट्ये सांगता येतात. हे सर्व विशेष उदाहरणांच्या साहाय्याने पाहू. (कंसात कथा/निबंध याचे शीर्षक आणि पृष्ठांक दिला आहे.)

१. दोन-तीन हजार माणूस जमलेले पण **चिणचिण करीत** सगळा बाजार **मागेपुढे मागेपुढे रेलत होता.** ('कृष्णाकाठचा रामवंशी' २१)

या वाक्यात फक्त दोन द्विरुक्त क्रियाविशेषणांच्या वापरातून व 'रेलणे' या क्रियापदा-तून बाजाराचे दृश्य प्रतिबिंबित होते. दैन्य आणि विवंचना यांनी गांजून गेलेले लोक जीवनावश्यक वस्तू घेतल्या तर पाहिजेत, म्हणून पाऊल पुढे टाकत होते, पण किंमत ऐकून पाय मागे घेत होते. उभारीने येणारा हा गिऱ्हाइकांचा नवा नवा लोंढा नव्हता. एवढा आशय आतून व्यक्त होतो.

२. **हां, हां, ऑं, कसा, काय** यात शिपाई आणि अधिकारी गुंतले आहेत तो एवढा धिप्पाड गडी,...उसात शिरला. ('कृष्णाकाठचा रामवंशी' २४)

उद्गारवाचक आणि प्रश्नार्थी सर्वनामे यांच्या समूहाचा क्रियाविशेषासारखा वापर हे या वाक्यातील नावीन्य आहे. आश्चर्य, अनपेक्षितता, चटकन नेमके काय झाले, हे न उमजणे अशा परिस्थितीतून निर्माण होणाऱ्या गोंधळाचे चित्र येथे नेमके उभे राहते.

३. मोठा मनुष्य जन्माला येऊन **उगवतीच्या बाजूला तांबडे फुटले आहे, की काय,** हे त्यांनी पुन्हा पुन्हा पाहिले पाहिजे. ('थोरल्या घरचा नवा धुरंधर')

आपद्ग्रस्त समाजाने आपल्या उत्कर्षाच्या संधीचा कानोसा घेत राहिले पाहिजे, असा याचा अर्थ. 'उगवतीच्या बाजूला' या शब्दसमूहाला निव्वळ प्रादेशिकतेचे लेबल लावून मोकळे होता येत नाही. येथे 'पूर्वेला सूर्योदय झाला आहे, की काय' असे म्हणणे

अप्रस्तुतच आहे. ' पूर्वेला सूर्योदय ' आणि ' उगवतीच्या बाजूला तांबडे फुटणे ' या दोन उपलब्ध पर्यायांपैकी केलेली दुसऱ्याची निवड ही निबंधकार माढ्यांमधील ललित लेखकाने केलेली कलात्म निवड आहे. कारण येथे जीवनचक्राचा उत्कर्ष अभिप्रेत आहे. दिनचक्रातील पूर्व-पश्चिम अभिप्रेत नसून फक्त, तमोयुग संपून प्रकाशयुग सुरू होण्याची चिंता आहे.

४. [रामदासाने] ज्ञानेश्वर, नामदेव, एकनाथ, तुकाराम यांच्या अभंगांखाली **नुसती सही केली असती,** तरी चालले असते. (पारमार्थिकांनी केलेला रामदासांचा पराभव, १६९)

येथे एका वाक्प्रचाराचा अनपेक्षित ठिकाणी व नावीन्यपूर्ण वापर सौंदर्य निर्माण करतो. रामदासांचा प्रयत्नवाद व प्रपंचनिष्ठा याचे वेगळेपण येथे दाखवून दिले आहे.

५. तिच्या हळहळीची भावना झाली होती, भावनेची तपश्चर्या बनली होती. तपश्चर्येचे गंभीर पण दारुण तत्त्व बनले होते. (शंभू शिखरींचा राजा, १३.)

६. ...तो [धावा] ऐकताच अमृताचे चित्त हेलावले, ते थरथरले; ते झेपावले, आपण चळलो होतो असे त्याला वाटू लागले आणि ते आपल्या मूळ प्रकृतीवर आले, ते पहिल्यासारखे मधुर झाले, नासलेले अमृत शुद्ध झाले. (' नासलेले अमृत शुद्ध झाले ' ३९.)

एखाद्या भाववृत्तीचा चढता आलेख, त्यातील टप्प्यांसह शब्दबद्ध करण्याची ही निवेदनपद्धती आहे.

७. पार्वतीच्या **मनाचे आढेच** मोडून पडले. (' शंभू शिखरींचा राजा. ' ८)

८. **बंगल्याच्या एका करंगळीला** काहीतरी ठणका लागलेला असावा ! (' राम भरोसी पुन्हा धन्याच्या दारात ' २२)

९. नानांच्या घरापासून भीमरावांच्या घरापर्यंत **मानहानीचा गढूळ ओहोळ** पुढे कितीतरी दिवसपर्यंत वाहत राहिला. (' माझे दहन तुम्ही करा ! ' ४८)

माटे पाल्हाळ टाळून, सूचक प्रतीकात्मक शैलीने फार मोठा आशय सूचित करतात. पार्वतीचे निराधार, विकल होणे ' आढे मोडून पडणे ' या दृश्य प्रतिमेतून व्यक्त होते. वर वर पाहता क्षुल्लक प्रापंचिक काळजीने रामभरोसीला पोखरले होते, त्याची काळजी बोलून दाखविता येण्यासारखी, नजरेत भरण्यासारखी नव्हती, हा अर्थ ' करंगळीला लागलेला ठणका ' यातून सूचित होतो.

वरील सर्वच उदाहरणांमधून, पात्रांच्या जीवनसरणीचा प्रत्यय माटे भाषेतून देतात.

१०. **भयाचे सगळे अस्मान बदलले !** (' मी आले, म्हणून तू सुटलास ! ' ४९.)

या छोट्याशा वाक्याचाच एक परिच्छेद अर्थपूर्ण आहे. भीतीची, धास्तीची सगळी कल्पित कारणपरंपरा अर्थशून्य ठरली आणि एक सावट निघून गेले, ही कलाटणी येथे अभिप्रेत आहे.

तपशीलवार वर्णने आणि व्यक्तिचित्रणे हे माट्यांचे वैशिष्ट्य आहे. उदाहरणांचा विस्तार टाळण्यासाठी एकच उदाहरण येथे घेतले आहे.

११. सगळ्या वावरावर तिची नजर घारीसारखी फिरत राही. कोपराच्या खालपर्यंत चोळी, चोळीच्या अस्तनीच्या काठात तपकिरीची डबी, लुगड्याचा जोरकस काचा, प्रसंग पडल्यास पदराचीच चुंबळ, पायांत करकर करणाऱ्या चेपल्या, हातात कसलातरी फोक, अशी ही भीमाबाई सगळ्या वावरात तक्षकासारखी भिरीभिरी फिरत असे... ('त्याचे धन हरपले' ३)

विस्तारपूर्वक सांगणे हा माट्यांच्या शैलीचा विशेष आहे. 'बन्सीधर'–च्या प्रारंभीचे कातकऱ्यांच्या तळाचे वर्णनही प्रसिद्ध आहे. पात्र किंवा प्रसंग ते तपशिलांनी बोलका करतात. पात्राच्या शारीरिक लकबी, बोलण्याची ढब, यांच्या वर्णनाने त्यांची पात्रनिर्मिती राउंडेड, सजीव, भरगच होते. तथाकथित तंत्रवादाचे ओझे न बाळगता त्यांनी आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभूतिविश्वाला शब्दरूप देण्याचा प्रयत्न केला. मानवी व्यक्तिमत्त्वाची व जीवनव्यवहाराची अचूक जाण, प्रतिपाद्य विषयाबद्दलचा उमाळा यांतून ही ठसठशीत, पूर्ण, रेखीव, जिवंत चित्रे निर्माण झाली आहेत. असे असले, तरी कधी एखाददोन शब्दांनीच भावस्थिती रेखाटण्याचे कौशल्य त्यांनी दाखविले आहे. उदा.

१२. मायलेकरे दुःखाने व्याप्त, पण आनंदाने तृप्त झाली. ('बन्सीधर! तू आता कुठे रे जाशील?' १०)

शब्दाचा असांकेतिक वापर करून व्यक्तिचित्रणाला रेखीवपणा व निवेदनाला सौंदर्य प्राप्त होते.

१३. ...या माणसांची रोषणाई आणि तजेला पाहून...' ('पुरंदरचा नामा' ३२)

रोषणाई हे नाम दिव्यांच्या संदर्भात वापरले जाते, पण येथे ते माणसांच्या वर्णनासाठी वापरून श्रीनिवासराव व त्यांचे कुटुंबीय यांच्या नागर रूपामुळे नामा व इतर मंडळी कशी दिपली, हे सूचित होते. ग्रामीण जीवनाच्या पार्श्वभूमीवर नागर व्यक्तींचे रूप, पोशाखाची आवड-निवड, व रंगसंगती, नीटनेटकेपणा, शरीराची राखलेली निगा या सर्वांनी त्यांना येणारे उजळ लखलखीतपण व आत्मविश्वास उठून दिसतात. 'रोषणाई' या एका शब्दाने हे सर्व व्यक्त होते.

नेमक्या, वेचक विशेषणांची योजना हे माट्यांच्या व्यक्तिचित्रणाचे वैशिष्ट्य आहे.

१४. डोळे नेहमीच गवळ्या रंगाचे किंवा तांबूस असत. ('राम गणेशाला माझा मुजरा' १४१)

येथे पिवळसर किंवा गढूळ न म्हणता 'गवळ्या' म्हणणे अर्थपूर्ण आहे.

१५. आत्मविश्वस्त वीरपुरुष ('श्रीकृष्णाने अंथरलेली इतिहासाची बैठक' १०५)

१६. उदारधी वक्ता. ('कवीचा न्याय' १७)

१७. समाजाचे सविकल्प ज्ञान. (समाजसुधारक महर्षी कर्वे, ७९)

येथे योजलेल्या संस्कृत विशेषणांमुळे निबंधांतील गंभीर विचारांना प्रगल्भ भाषेची जोड मिळते व पाल्हाळ टाळता येतो. 'अस्पृश्य' या ऐवजी ते सतत '**अस्पृष्ट**'; जे पूर्वी अस्पृश्य मानले जात होते असे लोक; असा उल्लेख विचारपूर्वक करतात.

१८. **दगडबंद इमारत** ('लोकमान्य, ज्योतीराव आणि विष्णुशास्त्री' १२३)

'चिरेबंदी' या विशेषणाने अतिपरिचयामुळे आपली अर्थवत्ता काहीशी गमावली आहे, म्हणून की काय, माटे 'दगडबंद' हे विशेषण वापरतात. त्यामुळे ठाशीव भक्कमपणा या गुणविशेषाकडे आवर्जून लक्ष जाते.

गरज असेल, तेथे त्यांनी नवे शब्द तयारही केले आहेत. उदा.,

१९. **मालखपवे** अधिकारी.

२०. तदितरांच्या टोळ्या . हिंदूंशी **मिलाफून** गेल्या.

२१. तेथील जीवनात **रहाळलेल्या** वाचकांना दिसून येईल, की... (प्रस्तावना, **उपेक्षितांचे अंतरंग**, ७)

'रहाळलेल्या'– या विशेषणातून 'तेथे राहिल्यामुळे रुळलेले' असा दुहेरी आशय व्यक्त होतो.

२२. मंडळी गावाकडे **झटकली.**

२३. थोडासा पुढे गेल्याचा देखावा करून मी **पिरगळा मारला.**

ग्रामीण बोलीत नित्य वापरात असलेली क्रियापदे त्या त्या पात्रांची क्रियाच नव्हे, तर भावस्थितीही योग्य प्रकारे व्यक्त करतात.

कथेतील पात्रचित्रण यशस्वी होण्यासाठी कथालेखकाने केलेली पात्रनामांची निवडही कारणीभूत होते. या दृष्टीने विविध कथांमधील पात्रांची नावे त्या त्या पात्रांच्या जीवनसरणीला अनुरूप, वास्तवाला न्याय देणारी आहेत. उदाहरणार्थ, कोंडा, भीमा, कोयना, सावित्री, भिवा, पिऱ्या, सगाजीबोवा, तातू, प्रभाकर, श्रीनिवासराव, रामभरोसी, इत्यादी.

निवेदनाच्या ओघात आपला मुद्दा मांडण्यासाठी अत्यंत समर्पक दाखला देणे हाही माटयांच्या कथनशैलीचा एक गुण आहे.

२४. ...जेवढ्यापुरता मतभेद, तेवढ्यापुरता बखेडा, असे त्यांचे धोरण असे. शेपटीचा एक केस जर ओढला तर उग्र श्वापदे आपला क्रूर मोहरा सबंधच्या सबंध या क्षुद्र अपराध्याकडे वळवितात. पण गाईच्या पाठीला जर बोटाने स्पर्श केला, तर अवतीभोवतीच्या तसूभर जागेत ती आपली त्वचा थरथरविते व उगाच सर्व अंगाची काहील करून न घेता मतभेद दर्शवून मोकळी होते. ('रसिकांचा राजा गेला' ४९)

येथे न. चिं. केळकरांच्या वर्तणुकीची रीत सांगताना माटे प्राणिजीवनातला दाखला देतात. हा वाक्यबंध ललित पातळीवर जातो, "त्वचा थरथरविते–" येथे न थांबता ते पुढे '...(ती), काहील करून न घेता मतभेद दर्शवून मोकळी होते' असे म्हणतात. त्यातून मनुष्यत्व गुणसूचन होते आणि माटयांना अभिप्रेत असलेला मूल्यभाव सूचित

होतो. ' मतभेद ' या शब्दाची होणारी पुनरुक्ती अर्थपूर्ण ठरते. सूक्ष्म निरीक्षण, जिवंत अनुभूती यांतून पात्रांची मनोवृत्ती व विचारसरणी यांचे विश्लेषण ते करतात. हेच ललित लेखकाचे सहानुभावाचे सामर्थ्य त्यांनी केळकरांच्या व्यक्तिवर्णनात दाखविले आहे.

काही अपरिचित पण समर्पक शब्दांचा वापर, बोली भाषेचा वापर हेही माटयांच्या प्रसन्न, डौलदार भाषेचे वैशिष्ट्य आहे.

२५. लोकहितवादींनी ब्राह्मणांना अगदी कुऱ्यानिपट केले. (' लोकहितवादी, ज्योतीराव आणि विष्णुशास्त्री ' ११७)

२६. साखर ही वस्तू आता काही अलोलिकीची राहिलेली नाही... (' तत्त्वज्ञांचे दुहेरी धाडस ' ६३)

२७. भौतिक शास्त्रज्ञांनी आपल्या जीविताची सगळी तबाच बदलून टाकली आहे. (६२).

निवेदनासाठी नागर मराठी बोली व विविध पात्रांच्या संवादात ग्रामीण बोली (महार, मांग, हेलकरीण, रामोशी यांचे कथागत संवाद) याप्रमाणेच, आत्मप्रकटीकरणात कधी कधी संस्कृतप्रचुर भाषेचा वापर होतो.

२८. मग त्या हिरण्मय मेवाच्याही पलीकडे दिगंतात गूढस्थ राहिलेले आणि विश्वचक्राचा व्यापार चालविणारे ते सर्वज्ञ आदितत्त्व आपल्या कृपेचा पाऊस आपल्यावर पाडो किंवा न पाडो!... (' माझे मनोराज्य ' १४०)

माटे समाजस्थितीचा सतत विचार करणारे लेखक आहेत. पण ललित लेखनात या सामाजिकतेला कथागत उचित स्थान न मिळाल्यास, अनावश्यक निवेदनामुळे कित्येकदा त्यांच्या कथेचा ओघ खंडित होतो. उदाहरणार्थ, ' माझे दहन तुम्ही करा ' या कथेत ' पूर्वी पारशी लोक आपल्यासारखेच वागत ' या वाक्याने व त्या पुष्ट्यर्थ केलेल्या सविस्तर निवेदनाने कथानकाचा ओघ दुसरीकडे जातो. कधी निवेदक वाचकाशी कथाभागाला अप्रस्तुत असा संवाद करतो. उदाहरणार्थ :

२९. जावईबोवांचा महिमा अलीकडे थोडा कमी होऊ लागला आहे, ही मोठी दुःखाची गोष्ट आहे. (' या पोराला आता तूच संभाळ ' ७२)

वास्तविक निवेदक आणि लेखक हे एक नव्हेत. निवेदकपात्र ही लेखकाची निर्मिती असते. निवेदकामुळे लेखकाला कथेतील पात्रांशी विविध प्रकारे संबंध साधता येतो. निवेदक, पात्रांकडे आतून, बाहेरून समरस होऊन किंवा अलिप्त राहून पाहू शकतो. पण निवेदकाचे हे सामर्थ्य मात्र माटयांनी ओळखलेले नाही. त्यांचे निवेदन पुष्कळदा सरधोपटपणे झालेले असते. बऱ्याच कथांमध्ये त्यांनी त्रयस्थ निवेदनपद्धती स्वीकारलेली असली, तरी निवेदक या पात्राचा कलात्म उपयोग करून घेणे त्यांना जमलेले नाही. लेखक व निवेदक यांच्यांत अंतर निर्माण झालेले नाही. त्यामुळे निवेदकाचा दृष्टिकोण हा लेखक श्री. म. माटे यांचाच दृष्टिकोण असतो. याचा परिणामं बरेच वेळा सरळ

कथनात किंवा पाल्हाळीक वर्णनात होतो.

असे असले, तरी त्यांच्या बुद्धिवादी व्यक्तिमत्त्वातील भावनात्मकतेमुळे त्यांच्या आविष्कारात मनःपूर्वकता आलेली आहे. संवेदनशीलता, आस्तिक्यभाव, सुखवादापासून वाचविणारा व्यापक समाजाभिमुख दृष्टिकोण यांच्या प्रेरणेतून त्यांच्या साहित्याची निर्मिती झालेली आहे. त्यामुळे त्यांच्या कथा म्हणजे जीवनभाष्याचे कलात्मक नमुने ठरतात.

या लेखातील उदाहरणे, श्री. म. माटे यांच्या **अनामिका** (श्री. म. माटे, पुणे १९४६), **उपेक्षितांचे अंतरंग** (कॉंटिनेंटल, पुणे १९४१), **माणुसकीचा गहिवर** (कॉंटिनेंटल, पुणे १९४९) या कथासंग्रहांमधून आणि **विचारशलाका** (कॉंटिनेंटल, पुणे १९५०), **विवेकमंडन** (व्हीनस, पुणे १९५६), **विचारमंथन** (व्हीनस, पुणे १९६२) या निबंधसंग्रहांमधून घेतलेली आहेत.

मराठी विभाग, सर परशुरामभाऊ महाविद्यालय, पुणे ४११ ०३०.

शिअर और जबा

विजापूरचा सुल्तान इब्राहिम आदिलशाह दुसरा (कारकीर्द १५८०-१६२७) हा दखनी भाषेतील कवी म्हणूनही प्रसिद्ध आहे. 'किताबे नवरस' ही त्याची महत्त्वाची कृती. त्याच्या दरबारातला कवी अब्दुल त्याची एक आठवण देतो. त्याला 'इब्राहिम-नामा' म्हणून त्याची मस्नवी (एक अरबीमधून आलेला कथनपर वा उपदेशपर काव्य-प्रकार) लिहिण्यापूर्वी प्रश्न पडला, की आपण कोणत्या भाषेत लिहायचे ? आपण दिल्लीचे हिंदवीभाषक, अरबी-फार्सी न जाणणारे आहोत. त्याने ही शंका बोलून दाखवल्यावर इब्राहिम आदिलशाह म्हणाला,

न बाकी रहे कुछ तो आलम-निशान [जगातली निशाणी
अगर कुछ रहे तो बचन-शिअर जाने [कविवचन
शिअर-फन सब मुल्क में एक घात [कविकला
इशक एक परगट छप्पन रूप बात
जबा रूप परगट जो जिस मुल्क कर [जबान
उसी ही बचन सो शाइरी बोल धर

जातीच्या सुंदराला... काहीही

द. न. गोखले

माणसे : अरभाट आणि चिल्लर हे श्री. जी. ए. कुलकर्णी या सुप्रसिद्ध असामान्य लेखकाचे पुस्तक नुकतेच (मार्च १९८८) प्रसिद्ध झाले आहे. त्या पुस्तकाच्या आशया-कडे डोळेझाक करून त्याच्या आधारे 'परिच्छेद–रचने'वर लिहिणे म्हणजे एक प्रकारे अगदीच चिल्लर काम! पण या टिपणात तेच करावयाचे योजिले आहे. 'अरभाट' किंवा 'classic' किंवा 'अभिजात' गोष्टींच्या आधारे 'चिल्लर' किंवा 'क्षुल्लक' गोष्टी सहज पटविता येतात का, ते पाहावे.

श्री. जी. ए. कुलकर्णी यांच्या मृत्यूनंतर मुंबईच्या परचुरे प्रकाशनाने मोठ्या उमेदीने नि कोणताही कद्रूपणा न करता हे पुस्तक काढले आहे. पुस्तकाला जाड, पांढरा कागद वापरला आहे. रंगीत आर्ट पेपरचे आवरण घातले आहे. आवरणाच्या आतल्या दोन पट्ट्यांवर लेखकाची दोन व्यक्तिदर्शक छायाचित्रे घातली आहेत. पुस्तकात जागजागी प्रतीकात्मक छोटी छोटी रेखाचित्रे दिली आहेत. जॉली ऑफसेटचे मुद्रण सुबक, सुबद आहे नि वापरलेला टंक गोल, मोकळा, छान आहे. श्री. अप्पा परचुरे यांचे प्रारंभीचे निवेदन वाचले, की त्यांनी किती जिव्हाळ्याने हे पुस्तक काढले आहे, त्याची साक्ष पटते.

पण या चांगल्या पुस्तकालाही सदोष परिच्छेदरचनेचे गालबोट लागले आहे!

परिच्छेदरचना ही पुस्तकाच्या अंतरंगाची जशी निदर्शक असते तशीच बहिरंगाचीही निदर्शक असते. लेखकाच्या मनोगताचे निरनिराळे घटक किंवा टप्पे परिच्छेदात प्रति-बिंबित होतात. पानेच्या पाने, कुठेही न थांबता, वाचक जर सलग मजकूर वाचत गेला, तर त्याला तो एकसुरी सलगपणा नकोसा होईल. परिच्छेदांमुळे हे टळते आणि वाचकाला मधून मधून उसासा टाकण्यास सवड मिळते. त्याच्या डोळ्यांनाही बरे वाटते.

परिच्छेदांमुळे अनेक गौण कार्येही साधता येतात. निवेदनातील ओघ दर्शविणे, विशिष्ट भागाकडे लक्ष वेधणे, संवादांचा संदर्भ (बोलणाऱ्या व्यक्तींतील बदल वगैरे) सहज सुचवणे वगैरे कार्ये सांगता येतील.

माणसे...चा आशय एकजीव, अखंड नि सलग आहे. त्याचा जीव नि कुडी ही लहान आहेत. म्हणून त्याची प्रकरणे पाडलेली नाहीत; प्रकरणे नसल्याने त्यात प्रकरणाची नावेही अर्थातच नाहीत. त्याच कारणाने त्यात मध्ये मध्ये मथळे नाहीत. प्रकरणे किंवा

मथळे नसण्याचे हे समर्थन पटण्यासारखे आहे. पण प्रकरणे किंवा मथळे नसले, तरी **माणसे** ..मध्ये परिच्छेद आहेतच. कारण परिच्छेदाची नुकतीच जी कार्ये सांगितली, ती **माणसे**... मध्ये अभिप्रेत आहेत. **माणसे**... वर वर चाळले तरी, त्यातील परिच्छेद नुसत्या डोळ्यांनाही दिसू शकतील.

म्हणजे **माणसे**... मध्ये परिच्छेद पाडले आहेत; पण त्यांची रचना सदोष आहे.

(१) परिच्छेद पाडण्याचे जे काही संकेत आहेत, ते या पुस्तकात जागजागी धुडकावले आहेत. वाक्याच्या मध्येच, विशेष हेतूखेरीज, कोणी परिच्छेद पाडीत नाही. पण पृष्ठ ४० वर असा परिच्छेद सापडेल. पृष्ठ ३० वर चित्रातील पानाचे टोक बहुधा टाळण्याच्या हेतूने नको तेथे परिच्छेद पाडला आहे. पृष्ठ ३२ वर चित्राचे टोक मधे येत नसूनही चित्राजवळ एक परिच्छेद टाकला आहे.

(२) नको तेथे परिच्छेद जसे या पुस्तकात आहेत, तसे ते हवे तिथे केव्हा केव्हा नाहीत. पृष्ठ १२ वर असा परिच्छेद जो सुरू होतो, तो पृष्ठ १४ च्या साधारण मध्यापाशी संपतो. हा लांबलचक परिच्छेद टाळता आला असता; कारण त्यात मालती जांभेकरची जी हकीगत आली आहे, ती वेगळ्या परिच्छेदात देता आली असती. पृष्ठ १८ वर ७ व्या ओळीनंतर परिच्छेद पाडणे इष्ट ठरले असते. पृष्ठ ३० वर तातूच्या आईचा विषय आला आहे, तोही वेगळ्या परिच्छेदात देण्याजोगा होता.

(३) छपाईच्या वेळी परिच्छेदरचनेकडे दुर्लक्ष केलेले आहे. दोन परिच्छेदांत केव्हा खूप अंतर सोडलेले आहे, केव्हा थोडे अंतर सोडलेले आहे; तर केव्हा मुळीच अंतर सोडलेले नाही! (पाहा : पृष्ठ १५, १६, २८, ६४ वगैरे.)

(४) हल्ली छपाईत अशी एक 'फॅशन' निघाली आहे, की परिच्छेदाच्या प्रारंभी मोकळी जागा न सोडता तो एकदम डाव्या कडेपासून सुरू करावयाचा. आनुषंगिक पथ्ये पाळून ही फॅशन कोणी केली, तर माझा तिला आक्षेप नाही. पण पथ्ये न पाळता ही फॅशन केली, तर ती धोकादायक ठरू शकते. लेखकाच्या मनोगतातील बदल, किंवा विराम दाखविणे हे परिच्छेदाचे एक प्रधान कार्य होय. पण त्या कार्यालाच या फॅशनमुळे केव्हा केव्हा हरताळ फासला जातो. आधीची ओळ अगदी उजव्या कडेला भिडून संपली आणि दोन परिच्छेदांत जादा अंतर नसले, की परिच्छेदच लुप्त होतो! मग हा लुप्त परिच्छेद कसले कार्य करणार?

माणसे... मध्ये छपाईची ही नवीन फॅशन आहे; आणि आवश्यक पथ्ये अनेकदा झुगारलेली आहेत. त्यामुळे त्यात असे लुप्त परिच्छेद किती असतील, कुणास ठाऊक! पृष्ठे १८ वर 'रेकॉर्ड होते' या शब्दानंतर 'धांदल उडाली' नंतर परिच्छेद असावा; पण तो लुप्त झालेला दिसतो.

(पुढील मजकूर पान ३६ वर पहा)

कात्रजचा घाट

माधव ना. आचार्य

दुर्गा भागवतांचे **व्यासपर्व** वाचीत होतो. दुर्योधनाचे व्यक्तिचित्र रेखाटताना त्यांनी एके ठिकाणी दुर्योधन व यादव कुळीतला सात्यकी यांच्यामधील युद्धप्रसंग वर्णिला आहे. त्या लिहितात,

" ...कृष्ण आणि अर्जुन एकमेकांकडे पाहून हसत होते. बाळपणच्या गोष्टी बोलत होते. ते पाहून दुर्योधन विचलित झाला. सात्यकीशी युद्ध करताना थबकून तो म्हणाला,

' ...मला लहानपणाचे सारे आठवते. तू माझा प्राणाहून प्रिय मित्र. मीही तुला तसाच. तो आज तू माझ्याशी युद्ध करायला तयार झालास. मला बालपणचे प्रेम आठवते...'

' परंतु कृष्णार्जुनांची जोडी पाहून बाळपणच्या काव्यमय विश्वात दुर्योधन शिरला होता, तसा करड्या स्वभावाचा प्रौढ सात्यकी शिरू शकत नव्हता. तो रुक्षपणे म्हणाला,

" हे आचार्यांचे घर नाही. इथे आपण खेळायला आलेलो नाही.'

"...तरीही दुर्योधनाच्या मनावरची मोहिनी उतरली नव्हती. तो त्या तंद्रीतच म्हणाला,

' बाळपणची क्रीडा कुठे आहे? खरोखरच काळाची लीला अगम्य आहे. कुठे ती क्रीडा व कुठे हे युद्ध. आपण सारे लोभाने लढतो आहोत.'

"...हे ऐकून कृष्णालाही राहवले नाही. तो म्हणाला,

' हेच क्षात्र वृत्त, की ज्यात गुरूबरोबरही लढावे लागते. मला तू मार.'

निःशस्त्र कृष्णाला दुर्योधन खरोखरच मारील, अशा शंकेने सात्यकीने त्या दोघांतल्या संवादाला पुढे स्वरच फुटू दिला नाही. कृष्णाला दुर्योधनाच्या मनाचा मृदुपणा जाणवला होता आणि त्याच्या उत्तरात कडवटपणा नव्हता, तर केवळ अपरिहार्य युद्धनीतीचा पुरस्कार होता."

(**व्यासपर्व**, पुनर्मुद्रण १९६९, पृ. ५४.)

हे वाचताना मला शंका आली. श्रीकृष्ण हा अत्यंत सावधपणे वागणारा. निःशस्त्र असताना तो दुर्योधनाला असे कसे म्हणाला? आणि दुर्योधनाच्या पांडवद्वेषाची पूर्ण खात्री असताना त्याला दुर्योधनाच्या मृदुपणाचा साक्षात्कार व्हावा, हेही थोडे विलक्षणच वाटले.

शंकानिरसनार्थ मूळ **महाभारत** पाहिले. द्रोणपर्वाच्या अध्याय १८९ मध्ये प्रस्तुत प्रसंग मिळाला. संपूर्ण अध्याय नीट वाचल्यानंतर लक्षात आले, या सात्यकी-दुर्योधन संवाद-प्रसंगी श्रीकृष्ण व अर्जुन तेथे नव्हतेच. मग दुर्गाबाईंनी त्यांना कुठून आणले ?

या संपूर्ण अध्यायामध्ये सात्यकीचा उल्लेख करताना व्यासांनी ' माधव ' असा शब्द वापरला आहे. उदाहरणार्थ :

> तौ परस्परमासाद्य समीपे कुरुमाधवौ ।
> हसमानौ नरशार्दूलौ...
>
> (१८९ : २०)

येथील ' कुरुमाधव ' म्हणजे दुर्योधन आणि सात्यकी. दुर्गाबाईंनी त्यांचे अर्जुन व श्रीकृष्ण करून टाकले.

पुढे —

> तं तथा वादिनं तत्र राजानं माधवोऽब्रवीत् ॥ ३० ॥
> एवं वृत्तं सदा क्षात्रं युध्यन्तीह गुरूनपि ।
> यदि तेऽहं प्रियो राजन् जहि मां मा चिरं कृथाः ॥ ३१ ॥
>
> (१८९ : ३०, ३१)

येथेही ' माधव ' म्हणजे सात्यकीच आहे. कारण पुढच्याच श्लोकात या माधवाचा सात्यकी असा स्पष्ट उल्लेखच आहे.

मग दुर्गाबाईंच्या हातून ही चूक कशी झाली ?

' माधव ' शब्दाने त्यांना फसविले. ' माधव ' म्हणजे ' श्रीकृष्ण ' हे डोक्यात पक्के बसलेले.

पण सात्यकी हा माधव कसा ? त्यासाठी वंशावळ तपासली. यदुकुळातच ' मधु ' हा आहे. म्हणूनच त्या कुळातील पुरुषांना ' यादव ' वा ' माधव ' म्हटले जाते. याच वंशात पुढे शूर यापासून श्रीकृष्णापर्यंतचे व शिनीपासून सात्यकीपर्यंतचे राजे जन्मले. (श्रीमद्भागवत ९ : २३, २४.)

म्हणजे श्रीकृष्ण व सात्यकी हे दोघेही मधूच्या कुळातले म्हणून ' माधव '; परंतु ' माधव = मा + धव ' म्हणजे ' लक्ष्मीपती ' एवढाच अर्थ डोक्यात बसलेला असल्यामुळे हा घोटाळा झाला.

भल्याभल्यांनाही काही शब्द कात्रजचा घाट दाखवितात, तो असा.

' कृष्ण ' हा शब्दही असाच फसवा आहे. ' कृष्ण ' म्हणजे ' श्रीकृष्ण ', ' कृष्ण ' म्हणजे ' अर्जुन ', आणि ' कृष्ण ' म्हणजे स्वतः ' कृष्णद्वैपायन व्यास 'सुद्धा. यांपैकी

अनुक्रमणिका

दुसरा अर्थ तसा वापरामुळे कदाचित लक्षात येण्याजोगा आहे. परंतु ' व्यास ' या अर्थाने सुटा ' कृष्ण ' शब्द त्याहून कमी वेळा येतो. मूळ महाभारताचे काटेकोर व प्रामाणिक अनुसरण करणारे मोरोपंतही त्यामुळे एके ठिकाणी फसले आहेत. प्रसंग आहे. स्त्रीपर्वातील. व्यासांनी गांधारीला दिव्यदृष्टी दिली. त्यामुळे रणांगणावरील विनाश तिला बसल्य जागेवरून दिसला. मूळ महाभारतामध्ये हा उल्लेख पुढीलप्रमाणे आहे :

> वरदानेन कृष्णस्य महर्षेः पुण्यकर्मणः ।
> दिव्यज्ञानबलोपेता विविधं पर्यदेवयत् ॥
>
> (स्त्रीपर्व १६ : ३)

येथे ' कृष्ण ' म्हणजे ' व्यास ' हे ' महर्षि ' व ' पुण्यकर्मन् ' या विशेषणांवरून सहज लक्षात येते. पुढे याच अध्यायात श्लोक ९ मध्ये तर व्यासांचा स्पष्ट उल्लेखच आहे. परंतु मोरोपंतांच्या नजरेतून हे कसे निसटले, कोण जाणे ! ते लिहितात :

> श्रीकृष्णवरें पाहे तें युद्धस्थान दिव्यदृष्टि सति
>
> (स्त्री. ४ : १, पूर्वार्ध)

श्रीकृष्णाने पूर्वी एकदा अर्जुनाला दिव्य दृष्टी दिली होती. त्यामुळेच तो विश्वरूपदर्शन घेऊ शकला होता. (गीता ११:८) कदाचित हा प्रसंग मोरोपंतांच्या डोक्यात असेल. त्यामुळे येथील व्यासांचे कर्तृत्वही त्यांनी श्रीकृष्णाच्या खात्यावर जमा करून टाकले.

दिव्यदृष्टिदानाचा असाच आणखी एक प्रसंग महाभारतात आहे. युद्धापूर्वी संजयाला अशी दिव्यदृष्टी व्यासांनीच दिली होती. त्यामुळेच बसल्या जागेवरून त्याला सर्व युद्ध दिसले व ते त्याने धृतराष्ट्रापुढे उभे केले. (भीष्म. २)

या ' कृष्ण ' शब्दाने पंतांना यापूर्वीही एकदा फसविले आहे– थोड्या वेगळ्या प्रकारे. प्रसंग आहे सभापर्वातील. राजसूय यज्ञाच्या समाप्तीनंतर सर्व राजे आपापल्या नगरी परतले. श्रीकृष्णही द्वारकेला गेला. (सभा. ४४) दुर्योधन मात्र शकुनीसह मयसभेमध्ये राहिला होता. येथे त्याची झालेली फजिती प्रसिद्ध आहे. जमीन समजून पुढे पाऊल टाकल्यामुळे तो स्फटिकाच्या हौदात पडला. त्यावेळी भीम, अर्जुन, व नकुल-सहदेवही त्याला हसले. (सभा. ४७ : ८, ९), त्यामुळे दुर्योधनाचा जळफळाट झाला. ही फजितीची हकीगत, हस्तिनापुरी परतल्यानंतर धृतराष्ट्राला सांगताना तो म्हणतो,

> तत्र मां प्राहसत् कृष्णः पार्थेन सह सुस्वरम् ।
> द्रौपदी च सह स्त्रीभिर्व्यथयन्ती मनो मम ॥ (सभा. ५० : ३०)

आता येथे कृष्ण कुठून आला ! वस्तुतः त्या प्रसंगी तो हजरच नव्हता. मोरोपंतांनी

याचा अनुवाद करताना, 'कृष्ण' म्हणजे 'अर्जुन' व 'पार्थ' म्हणजे 'भीम' असे गृहीत धरले आहेत, ते लिहितात–

खदखद हांसे भीमहि जिष्णुहि मजला तसेचि बा, यमही
(मोरोपंत, सभा. ३ : ३५, पूर्वार्ध)

('जिष्णु' म्हणजे 'अर्जुन', 'यम' म्हणजे 'जुळे'–नकुलसहदेव.)

वस्तुत: येथे 'कृष्ण' म्हणजे 'श्रीकृष्ण'च व्यासांना अभिप्रेत आहे. कारण त्यांना दुर्योधनाचा खोटारडेपणा दाखवावयाचा आहे. 'द्रौपदी हसली' हीही दुर्योधनाची आणखी एक थाप आहे. त्याही पुढे तो म्हणतो.

'दार उघडे आहे असे समजून मी पुढे गेलो. त्यामुळे माझे कपाळ चांगलेच आपटले. तेव्हा भीमाने मला मुद्दामच 'धृतराष्ट्रपुत्रा' (= अंधपुत्रा !) अशी हाक मारली.'

(व्यास, सभा. ५०:३२, ३५)

हा प्रसंगही व्यासांनी मूळ घटना घडली, त्या संदर्भात वर्णिलेला नाही.

एकाच प्रसंगाच्या या दोन वेगळ्या वर्णनांमध्ये जो तपशिलाचा फरक व्यासांनी ठेवला आहे, त्याचे कारण उघड आहे. मूळचा प्रसंग अधिक तिखटमीठ लावून सांगून दुर्योधनाला धृतराष्ट्राच्या मनात पांडवांविषयी तिटकारा व स्वत:विषयी सहानुभूती निर्माण करावयाची होती. मोरोपंतांनी हे प्रथम लक्षात घेतले नसावे. त्यामुळे ते प्रथम सरळ भाषांतर करीत गेले. मागची हकीगत लक्षात ठेवून 'कृष्ण' म्हणजे 'अर्जुन' असा अनुवाद करून ते मोकळे झाले. मग द्रौपदी हसल्याचा नवा उल्लेख आला; भीमाच्या तोंडी घातलेले ते 'अंधपुत्रा !' हे संबोधन आले. त्यांचेही सरळ भाषांतर मोरोपंतांनी केले आहे. त्यानंतर मात्र पंत सावरले. व्यासांनी कोरी ठेवलेली जागा त्यांच्या लक्षात आली. ते लिहितात,

अतिशयित भाग्य त्यांचे, स्वीयहि अतिशयित दुःख कळवीलें।
जों त्या खळतिलकानें कांहीसें अंधचित्त वळवीलें ।।
(मोरोपंत, सभा. ३:३९)

उशिरा का होईना, व्यासांच्या कथनचातुरीची जाण मोरोपंतांना आली !

'कृष्ण' शब्दाने अनुवादकांना असे फसवावे, यात काहीच आश्चर्य नाही; पण काही वेळा रूढ विशेषणे सुद्धा कशी फसवितात याचे एक उदाहरण मुक्तेश्वराच्या महाभारतात मिळाले. प्रसंग आहे आदिपर्वातील सुंदोपसुंदांच्या उपाख्यानामधील. ब्रह्मदेवाच्या वरामुळे सुंद उपसुंद मातले. तेव्हा त्यांना भुरळ घालण्यासाठी ब्रह्मदेवांनी विश्वकर्म्याकरवी

तिलोत्तमा ही अप्सरा निर्मिली. या तिलोत्तमेचे सौंदर्य पाहून प्रथम देव देखील विचलित झाले. त्यांच्याभोवती जेव्हा तिलोत्तमा प्रदक्षिणा घालू लागली, तेव्हा शंकर आपल्या 'स्थाणु' रूपावर विसंबून प्रथम अचल बसला होता. परंतु शेवटी तिलोत्तमेकडे पाहण्याची त्याची इच्छा त्याला स्वस्थ बसू देईना. त्या इच्छेने शेवटी इतके उत्कट रूप धारण केले, की त्या 'अचल' बसलेल्या 'स्थाणु' शंकराला तिलोत्तमा जशी फिरली, तसतसे एकेका दिशेला एकेक मुख फुटले. चारही दिशांना फुटलेल्या या मुखामुळे शंकर 'चतुर्मुख' झाला. (आणि इंद्र 'सहस्राक्ष' झाला.)

एवं चतुर्मुखः स्थाणुर्महादेवोऽभवत् पुरा ।
तथा सहस्रनेत्रश्च बभूव बलसूदनः ॥

(आदि. २१० : २८)

आता येथील 'चतुर्मुख' या शब्दाने मुक्तेश्वराला चकविले, 'चतुर्मुख' म्हणजे 'ब्रह्मदेव' हा अर्थ डोक्यात असल्यामुळे तो लिहितो,

उभी ठाके जिया सवा । तिकडे मुखें निघती देवा ।
सहस्रनयन झाला मघवा । चतुरानन विरंची ॥

(मुक्तेश्वर, आदि. ४६ : ६३)

'विरंची' म्हणजे 'ब्रह्मदेव'; तो 'चतुरानन' झाला, असे मुक्तेश्वर म्हणतो. वस्तुतः येथे ब्रह्मदेव हा तिलोत्तमेला पित्यासमान होता. तेव्हा तिला पाहण्यासाठी तो 'चतुर्मुख' झाला, असे म्हणण्याचे कारणच नव्हते. पण 'चतुर्मुख ब्रह्मदेव' या रूढ विशेषण-विशेष्य संबंधाने मुक्तेश्वराला फसविले असावे.

'कृष्ण' या शब्दांमुळे स्वतः फसलेल्या मोरोपंतांनी त्यांच्या अभ्यासकांना सुद्धा कृष्णाच्या संदर्भात फसविले आहे. त्यांची 'सतीगीते' संपादित करताना मला हा अनुभव आला. पंतांची ही स्त्रीगीते अत्यंत प्रासादिक म्हणून ओळखली जातात. परंतु त्यांमध्येही एकदोन ठिकाणी आपल्या संस्कृत क्लिष्टतेची चुणूक त्यांनी दाखविलीच आहे,

या सतीगीतांपैकी 'रुक्मिणीहरणगीता'तील दोन ओळी अशा :

न गणीलें रथगजानीका गदा- ।
ग्रजांनी कागदा मान दिला ॥ ६५ ॥

रुक्मिणी म्हणते, गदाग्रजांनी (श्रीकृष्णांनी) रथ, हत्ती व सैन्य (अनीक) यांना जुमानले नाही; मात्र मी पाठविलेल्या कागदाला (पत्रिकेला) मान दिला.

आता येथे 'श्रीकृष्ण' या अर्थी 'गदाग्रज' असा खास शब्द मोरोपंतांनी योजला आहे. 'काव्यसंग्रह' प्रतीत- (महाराष्ट्र कविवर्य मोरोपंतकृत स्फुटकाव्ये, भाग दुसरा,

संपादक नारायण चिंतामणि केळकर, १९०३) या शब्दाची फोड पुढीलप्रमाणे आहे.

'गद म्हणजे कृष्ण व अग्रज म्हणजे बलराम यांनी' (पृ. २९६, तळटीप)

मौज अशी, की मोरोपंतांची स्फुटकाव्ये संपादित करणाऱ्या मराठी संशोधन मंडळाच्या प्रतीतही (स्फुटकाव्ये, भाग तिसरा, संपादक अ. का. प्रियोळकर, १९६४) याच टिपेचे अनुकरण आहे. (पृ. १९६ तळटीप).

गदाग्रज या शब्दातील 'अग्रज' हा घटक परिचित. 'अग्रज' म्हणजे 'मोठा भाऊ' हा अर्थही डोक्यात पक्का बसलेला. त्यामुळे या दोन्ही संपादकांचा घोटाळा झालेला दिसतो.

वस्तुतः येथे बलरामाचा काहीही संबंध नाही. 'गदाग्रज' म्हणजे 'विष्णु' (म्हणजे श्रीकृष्ण) हे नाव 'विष्णुसहस्रनामा'मध्ये येते. महाभारताच्या अनुशासनपर्वातील अध्याय १४९ 'विष्णुसहस्रनामा'चा त्यात पुढील श्लोक आहे :

> तेजो वृषो द्युतिधरः सर्वशस्त्रभृतां वरः ।
> प्रग्रहो निग्रहो व्यग्रो नैकशृंगो गदाग्रजः (१४९ । ९४)

यातील 'गदाग्रज' शब्दाचे स्पष्टीकरण असे : 'निगद म्हणजे मंत्र; याचा उच्चार केला असता जो अग्रभागी प्रकट होतो, तो.'

(श्रीमन्महाभारताचे मराठी सुरस भाषांतर खंड ७, सं. न. र. फाटक, १९६८, पृ. ४१४.)

म्हणजे गदाग्रज मध्ये अग्रज = मोठा भाऊ नाहीच. पण तो अर्थ चिरपरिचयाचा. म्हणून टीपकार फसले.

शब्द असे फसवितात; अगदी चांगल्या डोळस अभ्यासकांना सुद्धा चकवितात.

कात्रजचा घाट केवळ इतिहासातच नसतो, हेच खरे!

मुक्काम पोस्ट : चौल, जिल्हा : रायगड ४०२ २०३

दुर्मिळ शब्द

नानासाहेब टिळक

पुष्कळदा, ध्यानीमनी नसलेल्या ठिकाणी अचानक एखादी दुर्मिळ वस्तू सापडते. अशा वस्तूंचा संग्रह करणाराही आश्चर्यचकित होऊन जातो. दुर्मिळ शब्दांचेही असेच आहे.

काही वर्षांपूर्वीची घटना. त्या वेळी एस्. टी. सुरू झाली नव्हती. भद्रकाली मोटार-स्टँडवर चिक्कार गर्दी झाली होती. दुपारची वेळ. ऊन नुसते आग ओतत होते. मोटार-स्टँडवर सारे कंडक्टरचे राज्य! बसमध्ये असलेल्या लांबट बाकावर दाटीवाटीने उतारू कोंबून बसवायचे, एवढेच त्याचे ज्ञान. पाठीला दोनदोन फुटांवर असलेल्या 'खांबा'-मधून चार चार उतारू मावलेच पाहिजेत, हे त्यांचे ब्रीद.

अशाच वेळी एकदा एक उतारू मोटारीत दाखल झाला. माझ्यासमोरच त्याला जागा मिळाली. बिचारा उन्हाने अगदी त्रस्त झाला होता व धापा टाकत होता. हाता-तल्या ओलसर झालेल्या रुमालाने तो घाम टिपत होता व वाराही घेत होता. तोंडाने सारखी पुटपुट चालली होती,

"काय 'कालाबुल' होतंय!"

'कालाबुल' या शब्दाने दचकून मी त्याच्याकडे पाहायला लागलो. 'कालाबुल' हा ज्ञानेश्वरीतील शब्द. त्या ग्रंथाचा थोडासा अभ्यास त्या काळी मजकडून होत होता. 'कालाबुल' यांचा अर्थ 'कावराबावरा' असा मला सांगण्यात आला होता.

'शके बारासेबारोत्तरा'मध्ये ज्ञानरायांनी वापरलेला हा शब्द अजूनही अस्तित्वामध्ये आहे, हे पाहून मला आनंद व आश्चर्य वाटले. हा शब्द केव्हाच नाहीसा झाला असावा अशी माझी कल्पना होती. ज्ञानरायांची वाणी अशा रीतीने प्रकट झालेली पाहून मी बावरूनच गेलो होतो. तो माणूस माझ्या थोडासा परिचयाचा होता. साधासुधा बार-दानाचा व्यापारी. त्याच्या मुखी ज्ञानेश्वरांची अमृतवाणी जगत होती आणि वाढत होती.

श्रीसमर्थांच्या एका शब्दाने पूर्वी मला असेच भांबावून टाकले होते. त्या वेळी मी विद्यार्थिदशेत होतो.

'राव' आडनावाचे लोक साधारणपणे मूळचे महाराष्ट्रीयनच असतात. माझा दक्षिण भारतीय मित्र मला सांगत होता,

अनुक्रमणिका

" तंजावरकडे तर घरांतून ते मराठीच बोलतात. पण त्यांचे मराठी चमत्कारिक असल्याने परक्यांसमोर मराठीत बोलायचे ते टाळतात."

" माझ्याशी बोलताना मराठीतच बोलावे ", असा मी त्या तंजावरी मित्राला फार आग्रह केला. बरेचसे आढेवेढे घेऊन त्यानेही ते अखेरीस मान्य केले. मात्र त्या वेळी तिसरे कोणी नसावे, असा त्याचा साहजिकच आग्रह.

त्याच दिवशी संध्याकाळी मी आरामखुर्चीत काहीतरी वाचीत पडलो होतो.

" काय उद्दंड अभ्यास करता, हो !"

मी पाहिले, तर माझा तंजावरी मित्र हसत उभा होता. माझ्या मित्राला मराठीत बोलताना ऐकून साहजिकच मला आनंद झाला. पण मी खराच प्रसन्न झालो, तो ' उद्दंड ' या शब्दाने. समर्थ वाङ्मयामध्ये वारंवार आढळणारा हा शब्द मला शिवरायाच्या काळात घेऊन गेला. माझ्या मनात एक विचार येऊन गेला. तंजावर भागातील या मराठी मंडळींच्या घरगुती भाषेचा जर कोणी तज्ज्ञाने बारकाईने अभ्यास केला, तर शिवकाळातील कितीतरी लोककथा, लोकगीते, बाळगाणी उजेडात येतील. मराठी वाङ्मयातील एक दालनच जनतेला खुले होईल.

' अस्तमानचा समय ' या शब्दप्रयोगाने मला एकदा चांगलेच दचकावले होते. कोकणा जातीच्या एका पक्षकाराच्या तोंडून मी हा शब्दप्रयोग ऐकला. हे कोकणा लोक जव्हारवाड्यापासून ते थेट डांग, बासुदा, धरमपूरपर्यंत आढळतात. नासिक जिल्ह्याच्या पश्चिम भागामध्येही ते पुष्कळ आहेत. स्वभावाने गरीब, नाकेले व किंचित गोरटेले असणारे हे लोक नृत्यगायनाचे फार हौशी असतात. जरा बारकाईने लक्ष दिले, तर किती तरी संस्कृत शब्दप्रयोग मला त्यांच्या भाषेत आढळले. ' उत्तरायण ' हा शब्द त्यातलाच. चौकशी करणे या अर्थाने ' शोधणे ' हा शब्द. बायकोला साधारणपणे ' कुटुंब ' हा शब्द वापरतात. त्यांच्या सामाजिक व राजकीय समजुतीही मोठ्या वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. रे. फादर एलविन यांनी ज्याप्रमाणे ' गोंड ' जमातीचा अभ्यास केला, त्याप्रमाणे जर कोणी य कोकणा जमातीचा केला, तर फारच छान होईल.

पूर्वप्रसिद्धी : सा. आपण, १८ ऑगस्ट १९७३.

स्पेशल इंग्लिश

फ्रेडरिक रॅफेल

एका हिवाळ्यात त्या दोघांची भेट आगबोटीवर झाली, तेव्हा दोघेही कठड्यावर रेलून खारा वारा घेत उभी होती. त्या वेळी तिला इंग्लिश भाषेचे ज्ञान नव्हते. ती त्याला अतिशय आवडली होती, म्हणून तो तिला दूरच्या बेटावर घेऊन आला होता. त्यांनी ज्या शेतकऱ्याकडून भाड्याने एक झोपडे घेतले होते, त्याने आजवर टाइपरायटर पाहिलेला नव्हता.

मद्याच्या रंगाच्या महासागरातल्या एका बेटावर असलेल्या अमेरिकेच्या नभोवाणी केंद्रावरून रोज सायंकाळी प्रक्षेपित होणारा ' खास इंग्लिश ' भाषेतील कार्यक्रम ती दोघेही आपल्या ट्रान्झिस्टरवरून ऐकू लागली.

ज्यांना इंग्लिश भाषा चांगली कळत नाही, त्यांच्यासाठी सोपासुबोध केलेला हा खास कार्यक्रम अतिशय संथ गतीने सादर केला जाई. त्यात वापरलेले शब्द सोपे आणि सहज मार्गदर्शन करणारे असत. याशिवाय वार्तापत्रे सादर केली जात. त्यांत प्रमुख वात-असायची, ती त्या वेळी चालू असलेल्या वसाहतयुद्धात घडलेले अत्याचार आणि त्या अत्याचारांचा घेतलेला बदला यांबद्दल. प्रत्येक रात्री त्या भयानक विषयातीलच काही ना काही लक्षात येणारा भाग असे, एवढेच. खुनांच्या आणि अनन्वित छळांच्या संथ गतीत सांगितलेल्या वार्ता ते प्रेमिकांचे युगुल दिव्याच्या उबदार प्रकाशात ऐकत राही. दिवसा-मागून दिवस गेले, रात्रीमागून रात्री गेल्या, आणि त्या दूरस्थ मुलीला अधिकाधिक समजू लागले.

अधिक समज आल्याने पॅराफिनच्या दिव्याच्या प्रकाशात तिचे डोळे अधिकाधिक उजळत जात होते, मुद्रेवर स्मित उमटत होते, हे सारे तो पाहत होता. तिच्या डोळ्यांत गर्व होता. लवकरच आपल्याला आपल्या प्रियकराची पुस्तके समजतील आणि त्यामुळे तो आपल्याला स्वतःजवळ ठेवून घेण्याची शक्यता वाढेल, असे तिला वाटत होते.

हल्ल्यांसाठी सैन्यांनी धरलेला दबा, आपल्याच बांधवांची त्यांनी केलेली हत्या, मन-मानी कत्तल, अविचारी सूड ह्या गोष्टी तिला अधिकाधिक समजू लागल्या, स्पष्ट होऊ लागल्या. तसतशी मिळणाऱ्या नवीन ज्ञानाने आढ्यताखोर बनू लागलेली ती मुलगी मधून मधून हसू लागली.

त्यांना आकळून होणारी शब्दसंपदा हळूहळू रेडिओवरून पाठ देणाऱ्या आवाजाच्या

अनुक्रमणिका

धीम्या गतीने जगाच्या रक्ताने माखली जाऊ लागली. रोज रात्री ती त्याच्याकडे पाहत स्मित करू लागली. तेव्हा त्याला स्पेशल इंग्लिशच्या ज्ञानाने उजळून निघालेल्या तिच्या बोलक्या डोळ्यांतील भाव हळूहळू कळू लागला. आणि आपण केव्हाच तिचा तिरस्कार करायला लागलो आहोत, हे उमगून तो उदास झाला.

इंग्रजीवरून अनुवाद : श्री. ना. पेडणेकर

मूळ प्रकाशन : Frederic Raphael, Special English, समावेश : Seeps Six and other stories, London : Cape, 1979

अनुवादकाचा पत्ता : द्वारा : वर्षा पाठारे, ३ लोकसदन, सावरकर चौक, मालाड पश्चिम, मुंबई ४०० ०६४.

(पान २५ वरून चालू)

(५) हल्ली छपाईत दुसरी एक 'फॅशन' अशी निघाली आहे, की ओळीच्या शेवटी शब्द तोडावयाचा नाही. त्याऐवजी तो सगळाच्या सगळा शब्द पुढील ओळीत घ्यावयाचा. ही फॅशनही, आवश्यक पथ्ये पाळल्यास, चांगली आहे. अन्यथा भयावह ठरू शकते. ओळीत अर्धामुर्धा शब्द बसवल्यामुळे जागा मोकळी राहू शकते. शब्द शक्य तेवढे उजवीकडे सरकवून ती मोकळी जागा भरलेली नसली, तेथेच वाक्य संपलेले असले, आणि दोन परिच्छेदांत सर्वच जास्त जागा सोडलेली नसली, तर तेथे ओळीच्या शेवटी परिच्छेद पडल्याचा उगाच भास होतो! म्हणजे नको असता परिच्छेद दिसू लागतो! 'माणसे...' मध्ये पृष्ठ १८ वर, २२ वर नि २३ वर असा प्रसंग ओढवल्यासारखा वाटतो.

गुटगुटीत मुलाला गालबोट शोभून दिसते. पण गालबोटाऐवजी काजळाचा मोठाथोरला फराटाच गालावर ओढला, तर ? परिच्छेदरचनेमधील दोष म्हणजे **माणसे...**चे गालबोट आहे, असे वर म्हटले आहे. पण ते म्हणणे केवळ कौतुकाचे आहे; हे एव्हाना वाचकांच्या लक्षात आले असेलच. खरे तर, हा दोष म्हणजे काजळाचा मोठाथोरला फराटाच आहे!

रमामंगल, २९ सहवास संस्था, कर्वेनगर, पुणे ४११ ०२९

(या टिपणातील छेदक ५ च्या संदर्भात पाहावे : विजया देव, आकलन सुलभ मांडणी **भाषा आणि जीवन** ३ : १ हिवाळा १९८५ पृ. २६–८.)

स्पेशल इंग्लिश कार्यक्रम

व्हॉईस ऑव्ह अमेरिका हे अमेरिकेचे जगभर प्रचार करण्यासाठी उभारलेले लघु-लहरी-रेडिओचे नेटवर्क. यूसिसची रेडियो आवृत्ती म्हणा ना. १९५९ साली बॅरी झार्थियन या कार्यक्रमसंयोजकाच्या मनात स्पेशल इंग्लिश कार्यक्रम तयार करून प्रक्षेपित करण्याची कल्पना आली. सर्वच लोकांना आपल्या नेहमीच्या कार्यक्रमांची इंग्लिश भाषा समजत नाही, असे त्याच्या लक्षात आले. तेव्हा अशा लोकांसाठी स्पेशल इंग्लिश कार्यक्रम उपयोगी पडतील. शिवाय त्यांना आपले इंग्लिश सुधारण्यासाठी त्यामुळे इंग्लिशचा सरावही मिळेल, ते वेगळेच.

इंग्लिश भाषेत सुमारे दीड लाख शब्द आहेत. व्हॉइस ऑव्ह अमेरिकाच्या नेहमीच्या कार्यक्रमांतून त्यांच्यापैकी निदान नव्वद हजार शब्द वापरले जातात. स्पेशल इंग्लिश कार्यक्रमात मात्र याहून कमी, म्हणजे फार तर पंधराशे शब्दांत काम भागवावयाचे, अशी त्याची कल्पना होती. हे जमणार नाही, असे सगळयांनी सांगितले– अर्थात असे सांगणारांत तज्ज्ञमंडळी होतीच. असे कार्यक्रम अस्वाभाविक वाटतील, साधी गोष्ट देखील वळणावळणांनी सांगावी लागेल, आपण श्रोत्यांना बालबुद्धी समजतो आहोत, अशी त्यांची भावना होईल. असे त्यांचे मत होते. झॉर्थियनने यापासून योग्य तो बोध घेतला आणि रिचर्ड बॉर्डन नावाच्या तरुण सहकाऱ्याकडे ही योजना सोपवली.

बॉर्डन याने रने क्विनो नावाच्या एक सहकाऱ्याच्या मदतीने पाहणी केली आणि हळूहळू स्पेशल इंग्लिश भाषेचे स्वरूप निश्चित केले (स्पेशल इंग्लिश हे नावही त्याच वेळेस ठरवण्यात आले)–

(१) man, woman, fish, food, sky, house, come, do, see, give, big, happy, afraid, yesterday, there, quickly, if, and, to, under सारखे इंग्लिश भाषेत कायम भेटणारे शब्द आणि रेडिओवरून वार्ता, माहिती प्रसारित करताना हरघडी लागणारे शब्द मिळून सुमारे पंधराशे शब्दांत भागवता येईल.

(२) सोपी, सुटसुटीत, लहान लहान वाक्येच ठेवायची.

(३) एरव्हीच्या कार्यक्रमाची उच्चारणगती सुमारे मिनिटाला १३० शब्द इतकी असते. स्पेशल इंग्लिश कार्यक्रमांमध्ये मात्र ती मिनिटाला ९० शब्द इतकीच ठेवायची.

कार्यक्रम प्रक्षेपित व्हायला सुरुवात झाली. जगात देशोदेशी विखुरलेल्या अमेरिकन लोकांकडून तीव्र प्रतिकूल प्रतिक्रिया उमटली (ही परदेशी लोकांची थट्टा आहे वगैरे). पण ज्यांच्यासाठी ते कार्यक्रम होते, त्या परभाषी लोकांना मात्र हा कार्यक्रम आवडला. त्यांच्या मागणीवरून एक स्पेशल इंग्लिश वर्ड बुक नावाचे पुस्तक प्रकाशित झाले. हा

अनुक्रमणिका

कार्यक्रम सगळ्यांत पीपल्स रिपब्लिक ऑव्ह चायना मध्ये लोकप्रिय झाला. या कार्यक्रमासाठी नवा मजकूर रचणे किंवा नेहमीच्या भाषेतील मजकुराचे स्पेशल इंग्लिशमध्ये रूपांतर (की भाषांतर ?) करणे हे एक वेगळे नैपुण्य मानण्यात येऊ लागले.

स्पेशल इंग्लिशची कल्पना यायची, तर प्रथम नथॅनियल हॉथॉर्न हा अमेरिकन लेखकाच्या ' द अँबिशस गेस्ट ' या कथेतील एक छोटासा उतारा मूळ स्वरूपात आणि स्पेशल इंग्लिश रूपात शेजारी ठेवून त्या दोहोंना तुळणे उद्बोधक आणि रोचक ठरावे–

The secret of the young man 's character was a high and abstracted ambition. He could have been borne to live an undistinguished life, but not to be forgotten in the grave. Yearning desire had been transformed to hope; and hope, long cherished, had become certainty that, obscurely as he journeyed now, a glory was to beam on all his pathway– though not, perhaps, while he was treading it. But when posterity should gaze back into the gloom of what was now the present, they would trace the brightness of his footsteps, brightening as meaner glories faded,a nd confess that a gifted one had passed from his cradle to his tomb with none to recognize him. (११५ शब्द)

The young man 's secret was that he was ambitious. He did not know what he wanted to do with his life yet. But he did know that he did not want to be forgotten after he had died. He believed that sometime during his life he would become famous and admired by thousands of people. (५५ शब्द) (रूपांतरकर्त्री : डॉना डि सँक्टिस, प्रसरण १९८८·०५·२१.)

संकलन : मायकेल ए. हॅनू यांच्या व्हॉइस या नियतकालिकाच्या एप्रिल–मे १९८८ च्या अंकातील ' स्पीकिंग टु द वर्ल्ड इन स्पेशल इंग्लिश ' या लेखावरून. दिलेला उतारा आणि त्यांचे रूपांतर यांच्या तुलनेचा शैक्षणिक, भाषिक, साहित्यिक, सांस्कृतिक अशा विविधदृष्टीने पत्रिकेच्या वाचकांना विचार करणे शक्य आहे.

आ उन पोपुलु

इग्नाझियो बुत्तित्ता

एखाद्या समाजाला
बेड्या घाला, नाही तर सपशेल नागवा
तोंडात बोळा कोंबा
तो मुक्तच राहील

त्याचा कामधंदा हिरावून घ्या
त्याचा पासपोर्ट
त्याची झोपायची बिछाईत
जेवणाचं पान
तो संपन्नच राहील

समाज भणंग आणि गुलाम होतो,
जेव्हा त्याची बोली हिरावली जाते
आजापणजापासून चालत आलेली
पण नातवापणतवापावेतो कधीच न पोचणारी

भणंग आणि गुलाम होतो तो समाज,
जेव्हा शब्दापासून शब्द निपजत नाहीत
तर शब्दाला शब्द खाऊन भिकेला लावतात
बेघर बेचिराग करतात
आता माझ्या ध्यानात येतंय्
माझ्या बोलीचं गिटार लावून घेताना,
की त्याची एक एक तार गळून जात्येय्

इकडे मी आपल्या पूर्वजांनी विणलेली
वाकळ घडावून घेतोय्
सिसिलीच्या मेंढरांच्या लोकरीच्या धाग्यानं

माझी दैना झाल्येय्
पैसा आहे जवळ; पण तो खर्च करता येत नाही
खडे आहेत मोलाचे; पण ते कुणाला देता येत नाहीत
गाणं आहे
        पण मी तर राहिलो पिंजऱ्यात पंख कापून टाकलेला

भणंग तर खराच—
ज्याचं रडणं कुणाला हलवून सोडत नाही
ज्याचं हसणं कुणाला हसवत नाही

भणंग तर खराच—
ज्याला दुसरीच कुणी पाजते आहे
आपलं मूल मानून
पाळलेलं का होई ना

आपली आई होती एक
जी तर हिरावून घेतली गेली
तिच्या अंगावर आपण सगळे पीत होतो
दुधाच्या झऱ्यात न्हात होतो
        आता तिच्या अंगावर थुंकतात केवळ

आपल्याला तिने मागे, आपला गळा ठेवला
आणि स्वरांचं चलन
आणि खरखरती लय देखील
एक ढाल्या आवाजातली आस
आपल्या शब्दांमधून, आक्रोशांमधून भरून राहिलेली
        या सगळ्यांना हिरावू शकणार नाही

आपण तिचं रंगरूप राखून आहोत
तिची चाल
तिचे हावभाव
तिच्या डोळ्यांतली धग
        या सगळ्यांना हिरावू शकणार नाही

(पुढील मजकूर पान ४२ वर पहा)

शब्द हवा आहे / शब्द सापडतो आहे

शासनव्यवहारकोश (१९७३) Licence आणि permit या शब्दांसाठी अशी तरतूद करतो–

Licence अनुज्ञप्ति, लायसेन्स

permit परवाना

यांपैकी licence खाली export, game (शिकार), import, replacement (पुनःस्थापन), licence यांची नोंद आहे.

मृतदेहाचे दहन, दफन इत्यादी मार्गाने विल्हेवाट लावण्यासाठी परवानगी लागते किंवा रेल्वे वगैरे सार्वजनिक वाहतूक व्यवस्थेचा तिकीट न काढता उपयोग करण्याची परवानगी लागते किंवा निर्बंधित क्षेत्र (उदाहरणार्थ, ग्रंथालय, लष्करी परिसर) असल्यास त्या ठिकाणी आतबाहेर करायला परवानगी लागते; तिच्यासाठी जो लेखी दाखला मिळतो, त्याला आपण पास म्हणतो. कोशात यांपैकी फक्त प्रवासी पासाची दखल घेतलेली आहे -

pass (free ticket) पास

अनुज्ञप्ति हा शब्द बोजड आहे. अर्थ सर्व ठिकाणी एकच आहे, तो म्हणजे एखादे काम करायला सक्षम प्राधिकरणाने दिलेली आवश्यक अशी परवानगी, आवश्यक म्हणजे ती नसताना केलेले काम गैर ठरते. दोन शब्दांमधली निवड केवळ संकेताला धरून ठरते, अर्थभेद नसतो. उदाहरणार्थ, गन लायसेन्स, गन परमिट, लिकर लायसेन्स, लिकर परमिट. ड्रायव्हिंग लायसेन्स, परवानगीसाठी परवाना हाच शब्द सर्व ठिकाणी वापरणे ठीक होईल. परवानापत्र याच्या ऐवजी लायसेन्स, पास शब्द जिथे तोंडी बसले आहेत, तिथे वापरायला हरकत नसावी.

चित्रपट, रंगभूमी आणि दूरचित्रवाणी हे मनोरंजनाचे प्रकार, संबंधित कला, व्यवसाय, उद्योग या सगळ्यांना मिळून १९२६ च्या सुमारास show business हे शब्दप्रयोग प्रथम अमेरिकेत रूढ झाला, कधी त्याऐवजी entertainment industry हा शब्दप्रयोगही करतात. आपल्याकडे हे शब्दप्रयोग आता भांडवली गुंतवणूक खूपच वाढल्यानंतर परिचित होत आहेत. विजया देव (पुणे) या संदर्भात कळवतात :

नाटक, चित्रपट, तमाशा यांच्या सादरीकरणाला उद्देशून ‘ खेळ ’ हा अन्वर्थक शब्द रूढ आहेच. नाटकाबरोबरच नृत्य, नकला सारख्या रंगभूमीवरच्या इतर प्रकारांना तो लागू शकेल. या ‘ खेळात ’ गुंतलेला तो ‘ खेळिया ’. तेव्हा show business

अनुक्रमणिका

साठी ' खेळिया-व्यवसाय ' का म्हणू नये ? show-business या शब्दप्रयोगामध्ये काही संदर्भात हीनत्वाची सूचना असते, तीही त्या त्या संदर्भात येऊ शकेल.

आता दोन-तीन मुद्दे, ' खेळ ' शब्दाची इंग्लिश play म्हणजे नाटक याच्याशी तुलना करण्यासारखी आहे. हीनत्वाची सूचना पाहिजे असेल, तिथे ' व्यवसाय ' ऐवजी ' धंदा ' शब्द वापरण्याकडे मराठी भाषकांचा कल असतो. भांडवली गुंतवणूक, चढते उतरते दर इत्यादींकडे लक्ष वेधायचे, तर मनोरंजन-उद्योग, खेळिया-उद्योग असे शब्द वापरता येतील. रंगभूमीशी निगडित नट आणि इतर सगळी मंडळी यांना मिळून ' रंगकर्मी ' हा शब्द अलीकडे वापरात येतो आहे. (रंगकर्मी ' शब्द नेमका प्रथम कुणी, कुठे, केव्हा वापरला ? कुणी सांगेल का ?) presentation साठी ' सादरी-करण ' हा शब्द श्रीमती देव वापरतात. (त्याचा प्रथम वापर ?) तो तितका योग्य वाटत नाही. एक तर presentation खेळियांखेरीज इतरही मंडळी करतात; ती सर्वच ' सादर करतात ' असे नाही. ' सादर ' करणे ' आदरपूर्वक प्रस्तुत करणे '. मग presentationला ' प्रस्तुति ' हा सुटसुटीत वापरला शब्द तर ? रंगभूमीचा निर्देश करायचा असेल, तिथे ' रंगप्रस्तुति ' म्हणता येईल.

अशोक रा. केळकर

(पान ४० वरुन चालू)

ठीक आहे, कुणी म्हणजे कुणी हिरावू शकणार नाही
पण आपण पोरके, भणंग झालो आहोत, हे नक्की

[बुत्तित्तो (जन्म १८९९) हा एक सिसिलियन बोली बोलणारा कवी. ही बोली प्रमाणभूत इटॅलियन भाषेत मिळून जावी, तिला स्वतंत्र अस्तित्व राहू नये, याबद्दलची खंत इथे व्यक्त झालेली आहे. मराठीच्याही अनेक बोली आहेत, त्या प्रमाणभूत मराठीत मिळून जाऊन नावापुरत्या राहणार का, हा एक प्रश्न मराठी समाजापुढे आहे. त्याही पुढे जाऊन काहीजण इतिहासाचार्य राजवाड्यांची साक्ष काढून विचारू लागले आहेत, की मराठी तरी एक भाषा म्हणून राहणार का ? इंग्रजी भाषेच्या पुढे ती एक हतप्रभ झालेली केवळ ' पडी बोली ' म्हणून राहणार का ? असे झाले, तर जे भणंग पोरकेपण आपल्या वाट्याला येईल, त्याचे काय ? मराठी वाचकांनी मन लावून वाचावी, अशी ही एक सिसिलियन बोलीमधली रोजर ग्रिफिनच्या इंग्रजी अनुवादावरून मराठीत आणलेली कविता. ' आ उन पोपुलु ' हा तिचा पहिला चरण.]

मराठी अनुवाद : अशोक रा. केळकर

वर्ष ५, १९८८ ची सूची

लेखक-सूची

लेख-सूची

वसा आंतरभारतीचा

जाणे

केदारनाथ सिंह

'मैं जा रही हूँ' तिने म्हटले.
'जाओ' मी उत्तर दिले;
हे जाणून, की 'जाना' ही
हिंदीमधली सर्वांत भयंकर क्रिया आहे.

हिंदीवरून अनुवाद : श्याम विमल

कवीचा पत्ता : भारतीय भाषा केंद्र, जवाहरलाल नेहरू विद्यापीठ, नयी दिल्ली, ११० ०६७.
अनुवादकाचा पत्ता : १ बी/२२, लाजपतनगर, नयी दिल्ली ११० ०२४.

[हिंदीमध्ये क्रिया शब्दाचा अर्थ क्रियापद असाही होतो.]

अनुक्रमणिका

पैसे भरण्याबद्दल सूचना

पैसे रोख दिल्यास आठवणीने पावती घ्यावी. चेक 'मराठी अभ्यास परिषद' या नावाने काढावा. मनीऑर्डर कूपनवर किंवा चेकसोबतच्या चिठ्ठीवर पैसे पाठवणाराचे नाव, पत्ता, रक्कम, आणि ती कशापोटी पाठवली ते अवश्य लिहावे. नमुना अंक मिळाला असल्यास कोणता मिळाला याचा उल्लेख करावा. चेक बँकेच्या पुण्याबाहेरच्या शाखेचा असल्यास रकमेत २ रुपये वटणावळ म्हणून भर घालावी. पावती मागाहून पाठविली जाईल.

पत्रिकेची वर्गणी

पत्रिकेची वार्षिक वर्गणी भरताना पत्रिकेचे वर्ष जानेवारी ते डिसेंबर असेच राहील हे लक्षात घ्यावे. पत्रिकेचे वर्षात चार अंक निघतात. मात्र १९८३ मध्ये केवळ दोनच अंक निघाले आहेत. पत्रिकेचे चालू वर्षाव्यतिरिक्तचे अंक हवे असल्यास मिळू शकतील. सध्यातरी त्यांची आकारणी वर्गणीच्याच दरात करण्यात येते. ती पुढीलप्रमाणे :

चालू वर्गणी परिषदेच्या सामान्य सभासदांसाठी (सभासद वर्गणी धरून) वर्षाला ३० रु.

चालू वर्गणी संस्था आणि सभासद नसलेल्या व्यक्ती यांसाठी वर्षाला ४० रु.

सुट्या अंकाला (मग तो चालू वर्षाचा असो की मागील वर्षांपैकी असो) १० रु.

मागील अंक मागवताना वर्ष १ (१९८३) मध्ये फक्त दोन अंक निघाले, वर्ष २ (१९८४) पासून मात्र दर वर्षाला चार अंक निघाले हे लक्षात घ्यावे.

परिषदेची वर्गणी

सामान्य सभासदाची वार्षिक वर्गणी वर दिलीच आहे. एका घरात एकापेक्षा अधिक सामान्य सभासद असले आणि त्यांपैकी एकाच्याच नावावर पत्रिकेचा अंक हवा असला तर इतर सभासदांनी केवळ १५ रु. भरायचे आहेत. उदाहरणार्थ, एका घरात दोन सभासद आणि एक अंक अशी स्थिती असल्यास वर्षाला ३० रु + १५ रु. भरावे लागतील.

आजीव सभासदत्वासाठी २०० रु. (परदेशी अंक पाठवायचा असल्यास शिवाय १०० रु.); देणगीदारासाठी ५०० रु. किंवा जास्त; आश्रयदात्यासाठी १००० रु. किंवा जास्त. (आजीव, देणगीदार, आश्रयदाता सभासदांना पत्रिकेची वेगळी वर्गणी नाही.)

परिषदेचे सभासदत्व व्यक्तीला मिळेल, संस्थेला नाही.

जाहिरातीसाठी दर

पूर्ण पान ७५० रु., अर्धे पान ४०० रु., पाव पान २५० रु., शुभेच्छासूचना १०० रु., आवरणपृष्ठ चार १००० रु., आवरणपृष्ठ दोन / तीन ८०० रु. जाहिरात हिंदीत वा इंग्रजीत असल्यास चालेल, मराठीत असल्यास उत्तम.

नोंदणी क्रमांक 040048/83

Introducing a new series of Marathi teaching materials for the use of English–knowing learners whether Indian or non-Indian

MARATHI STRUCTURAL PATTERNS : BOOK ONE

Illustrative and practice materials, introduction to grammatical structures, and some everyday communication and vocabulary woven into 32 convenient units. 470 pages; 1982; Rs. 150

MARATHI CONVERSATIONAL SITUATIONS

Fourteen conversations ranging from Getting acquainted to Meeting officials. 248 pages; 1983; Rs. 90

MARATHI READINGS

Twentyfive adult reading units to complement and follow the preceding, covering narration, description, letterwriting, and other modes. 89 pages; 1983; Rs. 50

MARATHI VOCABULARY MANUAL
MARATHI ILLUSTRATED VOCABULARY

Companions to the rest : Classified Marathi-English English-Marathi Vocabularies. 86 pages; 1983; Rs. 75. 45 pages; 1983; Rs. 35

Handsomely produced set in Crown Quarto ($9\frac{1}{2}'' \times 7\frac{1}{2}''$); Rs. 400 for the set; more volumes to follow to cover more advanced stages.

The authors, Dr. Maxine Berntsen and Jai Nimbkar, have brought their extensive experience and knowledge of traditional as well as modern methods to bear on this collaborative effort to fill a serious gap. The recent realization of the need for the teaching of Marathi as a second language has made all of us acutely aware of the paucity of such carefully prepared materials that can be used in the classroom as well as in a ' self-taught ' or ' tutorial ' approach.

Available from the publishers : (1) Marathi Abhyas Parishad, A–2 Parimal, 1239–A, Apte Road, Pune 411 004. (2) Granthali, 34/902 Nehru-nagar, Bombay 400 024. Also from : International Book Service, Deccan Gymkhana, Pune 411 004.

Libraries get a 10% discount; members of Parishad or Granthali get a 50% discount. Outstation cheques should add Rs. 2 rowards collection charges.